

CAHIERS ARCHÉOLOGIQUES

FIN DE L'ANTIQUITÉ ET MOYEN AGE

PUBLIÉS PAR
ANDRÉ GRABAR & JEAN HUBERT

XVIII

Contributions de :

M. LARRIEU — P. PARISSET — Ø. HJORT — N. THIERRY — F. KREUSCH
C. WALTER — A. GRABAR — S. DER NERSESSIAN — S. A. PAPADOPOULOS
S. EYICE — H. STERN — J. LAUFFRAY — T. VELMANS — J. LAFOND
M. VIEILLARD-TROIEKOUROFF — M. GARIDIS

Secrétariat de Rédaction :

T. VELMANS

M. VIEILLARD-TROIEKOUROFF

PARIS
LIBRAIRIE C. KLINCKSIECK
MCMLXVIII

B.v. 3488

M. Joucla³⁵ a pensé à un enfouissement dans une intention de protection au moment des premières invasions wisigothiques.

M. Jeannoray³⁶, pour son compte, se livre à diverses suppositions : d'abord, une possible mise en place en plusieurs temps, en commençant par le sarcophage en tuf faisant partie d'une nécropole constantinienne. Les cinq autres, apportés d'ailleurs dans l'intention de leur assurer le voisinage bénéfique des « reliques de saint Paul »³⁷, auraient remplacé des tombes plus anciennes.

D'autre part, se basant sur la date du V^e siècle qu'il donne au sarcophage d'Aquitaine, l'auteur pense à une mise à l'abri au moment des invasions barbares du V^e. Ce qui expliquerait la présence d'une sépulture antérieure.

Enfin, M. Jeannoray n'exclue pas la possibilité d'avoir retrouvé, en ce tombeau, celui de saint Paul lui-même...

De son côté, M. Février³⁸ pense que la disposition actuelle de ces monuments ne peut être antérieure au V^e siècle « date la plus haute que l'on puisse donner au sarcophage de l'école d'Aquitaine ». L'introduction de ce dernier parmi les autres en aurait motivé le regroupement.

**

Il est frappant de constater la parenté de destin — peut-être fortuite — existant entre notre sarcophage et celui qui fut découvert dans la « cella memoriae » de Saint-Paul. A Lectoure, comme à Narbonne, la face sculptée était dissimulée par un sarcophage uni, l'orientation des monuments en marbre légèrement différente par rapport à celui en pierre. Ce dernier, ici comme là-bas, se trouvait bien aligné contre un mur.

Pour obtenir des renseignements nouveaux et plus précis sur l'histoire de notre sarcophage d'Aquitaine, il conviendrait donc de poursuivre la fouille de la nécropole. Celle-ci est, sans conteste, d'une particulière importance puisque, en 1947, on détruisit à cet endroit plusieurs centaines de tombeaux en pierre et en brique. Bien d'autres sont encore en place. Enfin, c'est à ce site qu'il faut, semble-t-il, rattacher le plus ancien emplacement du culte chrétien à Lectoure.

La nécropole paléochrétienne se trouve, en effet, à l'ouest de l'ancienne abbatale Saint-Geny qui se présente actuellement sous l'aspect d'un édifice gothique, avec une crypte aujourd'hui murée.

L'existence de cette abbatale est attestée depuis le X^e siècle — au moins³⁹ — et, selon toute apparence, a pris la succession de la première cathédrale.

La possession souhaitable de résultats positifs demanderait donc la poursuite de la fouille de la nécropole jusqu'aux environs immédiats de l'église Saint-Geny.

Comme travail préliminaire à ces recherches, nous nous proposons de rassembler et de publier, dans un avenir prochain, l'ensemble des renseignements historiques ayant trait à l'ancienne cathédrale de Lectoure ainsi que les divers vestiges archéologiques paraissant provenir soit de ce monument, soit de la nécropole.

Brugnens.

Mary LARRIEU.

35. M. JOUCLA, *Communication sur les fouilles de Saint-Paul. Commission archéologique de Narbonne*. Séance du 8 octobre 1946.

36. M. JEANNORAY, *La nécropole paléochrétienne*, op. cit.

37. Paul, confesseur, fut, selon une tradition, fondateur de l'Eglise de Narbonne. Sur le site de la nécropole,

une église portait, au VIII^e siècle, le nom de ce saint (DEVIE et VAISSETTE, *Histoire générale du Languedoc*, t. II, Toulouse, 1875).

38. P. A. FÉVRIER, *Le sarcophage à inscription « X lege felicitat »* (Narbonne, Aude). — *Annales du midi*, 1961 pp. 11 à 17.

39. *Gallia christiana*, col. 1073. — Abbé DUCHESNE, *Les fastes épiscopaux*, II, p. 98.

UN MONUMENTO DELLA PITTURA PALEOCRISTIANA A NAPOLI

L'AFFRESCO DI S. GENNARO EXTRA MOENIA

di Paola PARISET

Durante i lavori di ripristino della basilica paleocristiana di S. Gennaro extra moenia a Napoli, fu rinvenuto dal Lavagnino nel 1928¹ un frammento affrescato della parete di ingresso della basilica (fig. 1), rappresentante a figure intere verosimilmente il Redentore tra due Apostoli².

Il grande blocco su cui l'affresco si distende, tronco a sinistra senza danno per le immagini, e in alto con la perdita di parte dei nimbi, e mostrante chiaramente la curvatura di un arco, si trova oggi esposto sulla parete meridionale della medesima basilica, sotto una teca di vetro.

L'importanza dell'opera risiede nella conquista di un nuovo mezzo di espressione che vi appare ormai radicalmente acquisito: la linea non costruttiva; e nel fatto che tale momento storico è datato.

Si osservino le tre imponenti figure virili intere, in candidi tunica e pallio con clavi, nimbate; esse, delle quali quella centrale ha in mano un libro in falsa prospettiva, si presentano in piedi, ravvicinate l'una all'altra senza respiro, con lo sguardo fisso, nell'evidenza ancora mantenuta di due colori. Può affermarsi infatti che l'affresco sia dicromico, non comparendovi che il bianco nel fondo e nei panneggi, e il rossastro nei volti e nelle linee di contorno.

Orbene, si vedrà come le tre immagini — apparentemente legate nel plasticismo dei volti e nelle sagome conservate alla loro imponenza reale, con l'espressione di una concezione classica e tridimensionale dello spazio — appartengano alla nuova spazialità medievale, ponendosi in una posizione storica assai importante per la comprensione dell'arte paleocristiana di Napoli.

Il colore — nei panneggi in genere, nella mano del Redentore e in altri particolari — è di una levità tale che non si solleva dalla superficie, e risveglia per queste immagini l'idea di larve che possano passare indifferentemente l'una davanti all'altra, senza uscire dal loro piano. Sono infatti già così vicine da costituire quasi un unico blocco, nè le linee di contorno inconsistenti registrano differenza tra l'interno e l'esterno di esse, ed indicano un'unica superficie.

1. Emilio LAVAGNINO, *I lavori di ripristino nella basilica di S. Gennaro extra moenia a Napoli*, in *Bollettino d'Arte*, 1928, VIII, pagg. 145-166.

2. Così il Galassi (*Roma o Bisanzio*, Roma, 1953, vol. II, pag. 346); il Lavagnino (op. cit.) parla più genericamente di Santi.

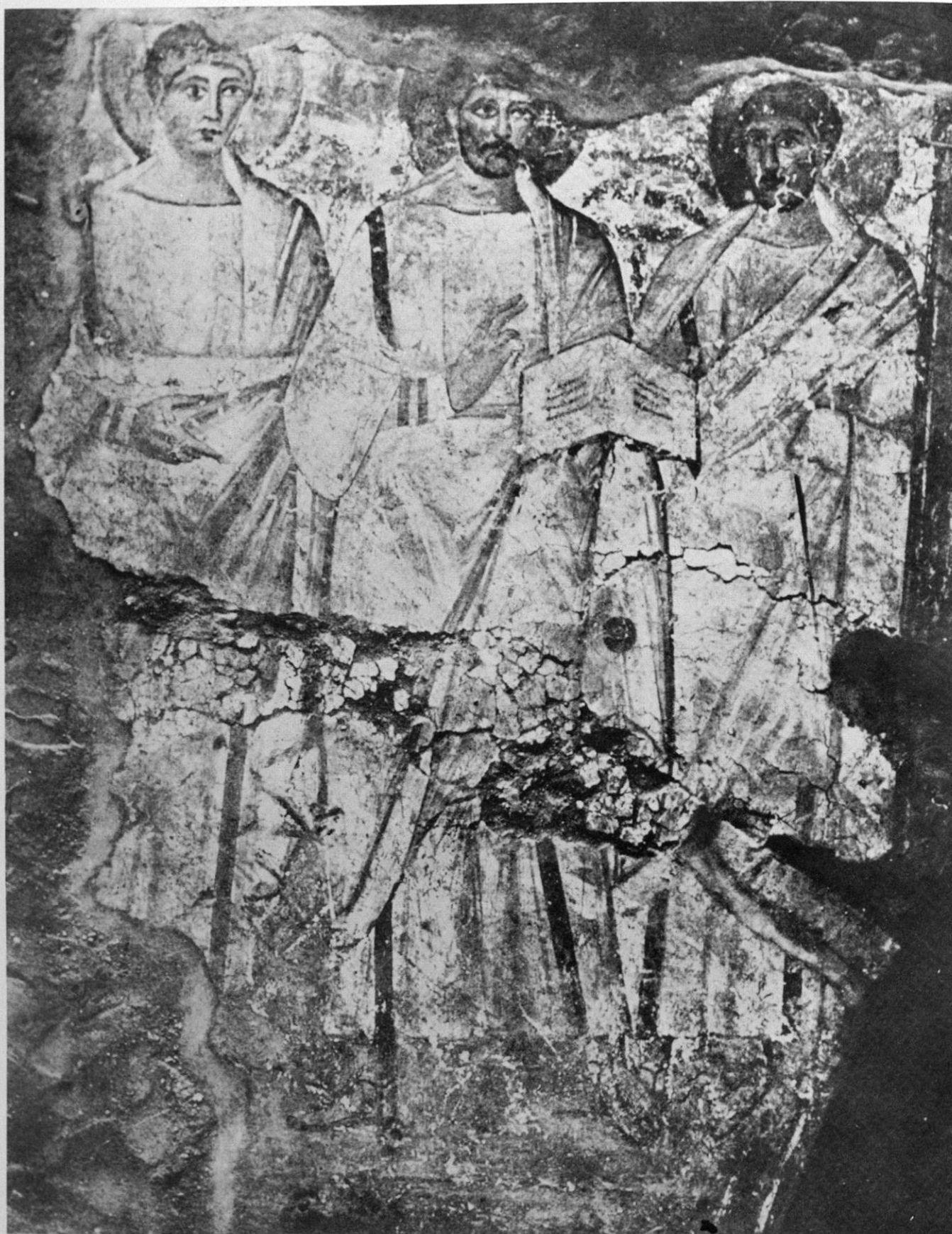


FIG. 1. — Napoli, S. Gennaro extra moenia. Il Redentore tra due Apostoli.

Pure, il tenue rosso forma talvolta — con la sua gradazione sui volti o sulla sagoma poderosa delle spalle virili — un rilievo fermo, un volume. Si veda la funzionalità di quel volume ai fini della espressione di una spazialità solo bidimensionale: esso termina e si scontra — specie nelle teste (figg. 2-3-4) — nelle linee di contorno incorporee, che non lo presuppongono e parlano solo di superfici, in un'antiteticità voluta di elementi.

Nell'Apostolo di sinistra (fig. 2) il fermo rilievo ha più campo, sul panneggio e sul volto non delimitato dalla linea. Volto e collo sono di un plasticismo cristallino, immobile come quello di una sfera sotto una luce fissa. Ebbene, esso si conclude nella linea della fronte e della scollatura, completamente opposta per funzione ad esso: e nel rilievo illuminato del volto si impongono di colpo gli occhi, cioè linee e colori in superficie, che non sottostanno alla luce o alla variazione dei piani: dove appunto si ha un accostamento voluto tra due dimensioni non omogenee e non comparabili.

È a chiunque evidente la padronanza con cui è usato il nuovo elemento lessicale della linea anticonstruttiva. Per cui si è ormai lontani dalla tensione dei mosaici della calotta del battistero paleocristiano di Napoli — di cui si dirà in un prossimo articolo — ove la linea era ancora il punto di convergenza di due volumi, e assai difficilmente — salvo in alcune scene — riusciva a strapparsi al compito di articolare lo spazio in profondità (fig. 5): mentre con l'affresco di S. Gennaro extra moenia — nel quale la linea incorporea divide solo settori di superficie su un unico piano — si è ormai nella spazialità astratta dei mosaici ravennati di Giustiniano.

Ed è quasi superfluo — dopo aver indicato la fase dello sviluppo stilistico del dipinto — sottolinearne la qualità e il valore, che si impongono all'osservatore con evidenza piena.

Le tre immagini virili mantengono infatti quella monumentalità solenne, quella nobiltà di atteggiamento ancora così romane come si possono osservare — ad esempio — nelle figure di Apostoli che fanno corona al Battesimo del Cristo nel Battistero degli Ortodossi a Ravenna³; o anche nelle due statiche ed imponenti *Ecclesiae* del mosaico della chiesa di S. Sabina a Roma⁴ (fig. 6).

Al tempo stesso, le tre immagini dell'affresco napoletano sono immobilizzate in una frontalità ieratica, in un'atmosfera rarefatta da cerimonia liturgica, inserendosi in una gloriosa tradizione, che può risalire sino agli affreschi col sacrificio di Conone agli Dei Palmireni



FIG. 2. — Napoli, S. Gennaro extra moenia. Un Apostolo (partic.).

3. Friedrich WILHELM DEICHMANN, *Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna*, Baden-Baden, 1958: testo alle pagg. 13-21, tav. 42-61.

4. Guglielmo MATTHIAE, *Mosaici medievali delle chiese di Roma*, Roma, 1967, pagg. 79-80.



FIG. 3. — Napoli, S. Gennaro extra moenia. Il Redentore (partic.).



FIG. 4. — Napoli, S. Gennaro extra moenia. Un Apostolo (partic.).

nel Tempio anonimo di Dura Europos⁵ (fig. 7), coi quali assai calzante risulta il raffronto, proprio per il singolare silenzio, per l'astrazione tutta orientale in cui sono come sospese le immagini.

Orbene, l'affresco napoletano è datato⁶. La basilica di S. Gennaro extra moenia, analizzata nella sua architettura, è concordemente attribuita al periodo del vescovo di Napoli Severo (363-409) dal Bellucci⁷, dal Lavagnino⁸, dal Chierici e dal Bovini (citati nella nota 6);

5. Franz CUMONT, *Fouilles de Doura Europos*, Paris, 1926: pagg. 41-168.

6. La bibliografia su esso è scarsa: per il LAVAGNINO, si veda la nota 1, l'articolo *Osservazioni sulla topografia della Catacomba di S. Gennaro a Napoli*, in *Bollettino d'Arte*, 1930, IX, pagg. 337-354; e anche il suo volume *Arte Medievale* (Torino, 1960, pag. 92): l'affresco è collocato nel periodo di Severo vescovo (363-409), e ritenuto precedente ai mosaici del battistero di Napoli, per il suo classicismo più spiccato. Il GALASSI (op. cit. nella nota 2) lo pone nella seconda metà del V secolo, avvicinandolo ai mosaici della chiesa dei S.S. Cosma e Damiano in Roma, ai Santi dell'affresco di Turtura, nelle Catacombe di Domitilla in Roma, e ai Profeti del periodo di Teodorico in S. Apollinare Nuovo a Ravenna.

Il CHIERICI (*Contributo allo studio dell'architettura paleocristiana in Campania*, in *Atti del III Congresso Internaz. di Archeologia Cristiana*, Ravenna, 1932, pagg. 203 e segg.) concorda con il Lavagnino per la

datazione, ma vede nelle immagini i primi segni di una stilizzazione di carattere orientale. Adolf WEIS (*Die Verteilung der Bildzyklen des Paulin von Nola in den Kirchen von Cimitile*, in *Römischer Quartalschrift*, 1957, Band 52, pagg. 129-149) pone l'affresco accanto ai mosaici del Duomo di Parenzo, in una nota a pag. 148. Esso è altresì menzionato dal BETTINI (*La pittura delle origini cristiane*, Novara, 1942, pag. XXXVII e LII) con la data inspiegata del 490 circa. Concorde ancora col Lavagnino, Giuseppe BOVINI (*I mosaici del Battistero di S. Giovanni in Fonte a Napoli*, in *Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina*, Ravenna, 1959, fasc. I, pagg. 5-26). Infine, l'affresco è menzionato da André GRABAR, *L'età d'oro di Giustiniano*, Milano, 1966, a pag. 167.

7. Antonio BELLUCCI, *Monsignor Galante e i contributi nel movimento archeologico...*, in *Atti dell'Accademia Napoletana scientifico-letteraria di S. Pietro in Vincoli*, Napoli, 1926, vol. X, fasc. II, pagg. 28-319.

8. Nell'articolo citato nella nota 1, e nel volume *Arte Medievale*, citato nella nota 6, a pag. 47.



FIG. 5. — Napoli, Battistero di S. Restituta. La Samaritana (partic. della decorazione musiva).



FIG. 6. — Roma, S. Sabina. La Ecclesia ex Gentibus.

del resto sono le fonti stesse che fanno risalire a Severo l'erezione della basilica, alle quali è bene ora rifarsi.

Nel *Chronicon Episcoporum Sanctae Neapolitanae Ecclesiae* di Giovanni Diacono⁹, sotto la voce Severus 12° della serie di questa storia, vescovo dal 363 al 409, si trova la menzione di una grande attività urbanistica: il vescovo avrebbe curato l'erezione di due monasteri e quattro basiliche, di due soltanto delle quali è qui il nome — S. Giorgio o Severiana, e S. Severo — mentre una sola, la Severiana, è descritta¹⁰.

La menzione della basilica di S. Gennaro extra moenia compare poco oltre, sotto la

9. Editto nel 1878 da G. WAITZ nei *Monumenta Germaniae Historica* come *Gesta Episcoporum Neapolitanorum*, in *Scriptores Rerum Longobardicarum et Italicarum saec. VI-IX*, pagg. 398-436. Del *Chronicon* esiste un'epitome sotto il titolo di *Catalogus Episcoporum*

Neapolitanorum, del secolo X, edito dal Waitz nel luogo citato, pagg. 436-439.

10. Il Bellucci (op. cit. nella nota 7) ha determinato che la quarta basilica dopo la Severiana, S. Gennaro, e S. Severo, è S. Fortunato.



FIG. 7. — Dura Europos, Tempio degli Dei Palmireni. Sacrificio (partic. degli affreschi).

Vi è la possibilità, inoltre, di datare con maggior precisione l'affresco di S. Gennaro extra moenia nel primo decennio del secolo V, grazie ad un'altra opera di grande interesse, che al pari di esso rappresenta il mutarsi di una concezione figurativa. È l'affresco dell'arcosolio maggiore nella cripta del vescovo Severo, alla quale si accede dal lato sinistro della chiesa di S. Severo alla Sanità, sempre a Napoli.

La tomba del vescovo — sepolto nella chiesa cimiteriale che aveva eretta e che portava il suo nome, secondo la notizia del *Chronicon* di Giovanni Diacono alla stessa voce *Severus*, notizia ripetuta nella *Vita Severi* e nel *Libellus Officiorum* succitati — fu scoperta dal Galante nel 1865¹⁴. Ma degli affreschi dei tre arcosolii¹⁵, oggi rimane — per l'azione continua

11. La basilica non può nemmeno esser fatta risalire a vescovi precedenti Severo, di cui è specificata l'eventuale attività urbanistica.

12. Pubblicata da Bartolomeo CAPASSO, in *Monumenta ad Neapolitani Ducatus Historiam pertinentia*, Napoli, 1881, tomo I, pagg. 269-279. Per quanto questa *Vita* sia stata redatta — nella prima parte, quella che ci interessa — all'incirca verso il secolo IX secondo il Capasso (op. cit. pagg. 236-237), è in ogni caso la testimonianza di una tradizione viva in quel tempo e costituisce per noi, in mancanza di documenti sincroni, una fonte degna di fede.

13. Citato dal Lavagnino nell'articolo del 1930, a pag. 342. Nonostante laboriose ricerche, non ci risulta

voce *Nostrianus*, 15° vescovo della serie, nominata di sfuggita, ma non attribuibile né al 13°, né al 14° vescovo — di cui non si ricorda attività urbanistica — né a Nostriano che non costruì basiliche ma altri edifici¹¹, e con le seguenti parole:

« Et sepultus est (*Nostrianus*) in ecclesia Beati Gaudiosi Christi Confessoris, foris urbem euntibus ad Sanctum Januarium Martyrem, in portico sita », ove quel « Fuori della città, sulla strada che porta a S. Gennaro Martire » indica esistente la basilica.

A conferma di ciò, si leggono le seguenti integrazioni nei due scritti agiografici medievali su S. Severo vescovo, ossia la *Vita Severi*¹² e il *Libellus Officiorum Ecclesiae Neapolitanae*¹³:

« Hic (*Severus*) fecit basilicas quattuor. Nam corpus Beati Januarii sacerdotis et martiris ipse condidit manibus suis in ecclesia foris porta huius civitatis miliario uno; in quo nunc requiescit usque ad presentem diem..... » (*Vita Severi*);

« Fecit (*Severus*) basilicas quattuor, in quarum una corpus Beati Januarii ep. et Martyris ipse condidit suis manibus, quam eius nomini consecravit sitam foris portam..... » (*Libellus Officiorum*).

che questo *Libellus*, derivato dalla prima parte della *Vita Severi* secondo il Capasso (op. cit. pag. 237), e spesso citato dagli autori, sia stato pubblicato. Il CHIOCCARELLI (*Antistitum praeclarae neapolitanae ecclesiae catalogus*, Napoli, 1663, pag. 39) riferisce che il manoscritto si trova nell'Archivio del Capitolo della Cattedrale di Napoli.

14. Gennaro GALANTE, *Relazione sulla Catacomba di S. Severo*, estratto dagli *Atti della R. Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli*, Napoli, 1903, pagg. 1-16. La bibliografia, in sintesi, sugli affreschi della cripta di S. Severo è la seguente: G. SCHERRILLO, *Le Catacombe napoletane*, in *Atti della R. Accademia di Archeol., Lettere e Belle Arti di Napoli*, 1860-



FIG. 8. — Napoli, Cripta di S. Severo, in S. Severo alla Sanità. Due Santi (partic. della lunetta maggiore).

dell'umidità — solo la metà destra della lunetta di quello maggiore, ove in origine si vedevano quattro Santi a figura intera, ai lati del defunto rappresentato al centro.

Vi compaiono due immagini di Santi (fig. 8), il più vecchio dei quali è forse Pietro. In tenuissimi colori bruni, immobili, essi fissano davanti a sé con straordinaria intensità, nimbati e ampiamente drappeggiati nella tunica e nel pallio classici, folti di pieghe. Una linea rossastra senza peso che vaga in piano annota e segna pieghe, curvature, tratti fisiologici, ogni peculiarità delle immagini, e tutto riduce con la sua inconsistenza alla immobilità di un disegno, ove luce e ombra non esistono più. I drappaggi sono qui trattati in maniera più analitica rispetto a quelli dell'affresco di S. Gennaro — semplificati in larghissimi

69, IV, pagg. 285-391; G. TAGLIATELA, *L'immagine di S. Protasio nella Catacomba Severiana*, Napoli, 1874; C. STORNAJOLO, *Ricerche sulla storia e sui monumenti dei Santi Eutichete ed Acuzio puteolani*, Napoli, 1874; Domenico SALAZARO, *Studi sui monumenti dell'Italia meridionale*, Napoli, 1871, pagg. 7-8; Hans ACHELIS,

Die Katakomben von Neapel, Leipzig, 1936, pagg. 66-67; Carlo CECHELLI, *La pittura dei Cimiteri cristiani dal V al VII secolo*, in *Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina*, Ravenna, 1958, fasc. II, pagg. 49-53 (v. pagg. 51-53).

15. Si vedano le tavole ad acquarello 34-37 del volume ora citato di Hans Achelis.



FIG. 9. — Napoli, Cripta di S. Severo, in S. Severo alla Sanità.
L'affresco della lunetta maggiore.

piani — e con diverso senso del colore: in quelli è un bianco uniforme, in questi è una intera gamma cromatica fusa e spenta in un bruno monocorde.

Ma non è chi non veda come i mezzi di identificazione volumetrica — ombra e luce — siano sostituiti in entrambi gli affreschi dallo stesso elemento linguistico nuovo, che è quella linea incorporea e vagante in superficie.

Le opere appartengono allo stesso ambito culturale e di produzione: ed essendo l'affresco della cripta di S. Severo del 409, anche quello di S. Gennaro extra moenia è da porsi intorno a quella data.

Di qui una nuova prospettiva per localizzare nel tempo — come si vedrà fra breve — i mosaici del battistero paleocristiano di Napoli medesima, per troppo tempo ritenuti della seconda metà del secolo V o del VI.

Roma.

Paola PARISET.

L'OISEAU DANS LA CAGE: EXEMPLES MÉDIÉVAUX A ROME

par Øystein HJORT

Dans un article récent, M. André Grabar a attiré l'attention sur un motif iconographique assez particulier dans l'ancien art chrétien: L'oiseau dans la cage¹. Un nombre impressionnant de représentations picturales de ce motif n'est pas parvenu jusqu'à nous, mais à partir des matériaux conservés et en tenant compte de leur place dans leur contexte on peut dire qu'il a joué un rôle d'une certaine importance. Dans l'exemple juif invoqué — le pavement en mosaïque de la synagogue de Nirim² — l'oiseau dans la cage est situé dans l'axe central de la mosaïque; c'est également le cas dans l'exemple de Sabratha et dans celui de la mosaïque à inscription arménienne trouvée dans les environs de la porte de Damas à Jérusalem (voir *Addendum*), exemple qui peut être ajouté à la documentation apportée par M. Grabar.

L'évangélaire, cod. 229 d'Etchmiadzin³, prouve que ce symbole a fait son chemin jusqu'à l'art médiéval, bien qu'il ne s'agisse plus dans ce cas que d'une simple reproduction et bien que le copiste du dixième siècle de toute évidence n'ait fait que copier l'original du sixième siècle sans saisir le sens du symbole.

Ceci n'épuise toutefois pas les possibilités que nous avons d'étudier ce motif symbolique et les idées qui lui sont attachées⁴. Nous voudrions ici attirer l'attention sur trois exemples médiévaux peu étudiés jusqu'à présent et qui tous trois appartiennent au même groupe d'exemples et au même milieu. Il s'agit de la place attribuée à l'oiseau dans la cage dans les trois grands ensembles de mosaïques romaines du douzième siècle: S. Clemente, S. Maria in Trastevere et S. Francesca Romana (S. Maria Nova). De ces trois exemples S. Maria in Trastevere offre la présentation la plus en vue et par surcroît la plus centrale: sur le mur triomphal, de chaque côté de l'abside, se trouvent les prophètes Isaïe (à gauche) (fig. 1) et Jérémie (à droite) (fig. 2). Tous deux sont tournés vers l'abside dans un rapport facile à saisir en fonction de la scène centrale: le couronnement de Marie. Les coins sont de

1. André GRABAR, *Un thème de l'iconographie chrétienne: L'oiseau dans la cage*, dans *Cahiers archéologiques*, XVI, 1966, pp. 9-16.

2. *Ibid.*, fig. 5.

3. *Ibid.*, p. 12, fig. 7.

4. Nous ne tenons naturellement pas compte ici de la cage à pigeons que Joseph porte dans divers représentations de Hypapante, comme par exemple celle de Palerme, de la Capella Palatina (O. DEMUS, *The*

Mosaics of Norman Sicily, London, 1949, p. 267 sv., pl. 12), de Nereditsa (V. LAZAREV, *Old Russian Murals and Mosaics*, London, 1966, fig. 101) ou celle de la partie latérale gauche d'une mosaïque portative du XIV^e siècle, à l'Opera del Duomo de Florence (D. TALBOT RICE u. Max HIRMER, *Kunst aus Byzanz*, München, 1959, pl. XXXVI). Cette représentation est un trait tardif de l'iconographie byzantine de Hypapante: les pigeons de Joseph se réfèrent au sacrifice mentionné dans l'évangile de Luc II, 24.



FIG. 1. — Santa Maria in Trastevere. Le prophète Isaïe.

chaque côté décorés d'un palmier et près de la bordure de fleurs de l'arc d'abside se trouvent deux cages d'oiseaux exactement identiques et accrochées dans les nuages où les symboles des évangélistes sont également suspendus. Les prophètes portent tous deux une banderole déployée avec des sentences d'écriture tirées de leurs prophéties respectives. Isaïe : *Ecce Virgo concipiet et pariet Filium* (VII, 14) et Jérémie : *XPC DNS captus est in peccatis nostris* (Lam. IV, 20). Le rapport entre le texte de Jérémie et l'oiseau dans la cage est immédiatement évident :

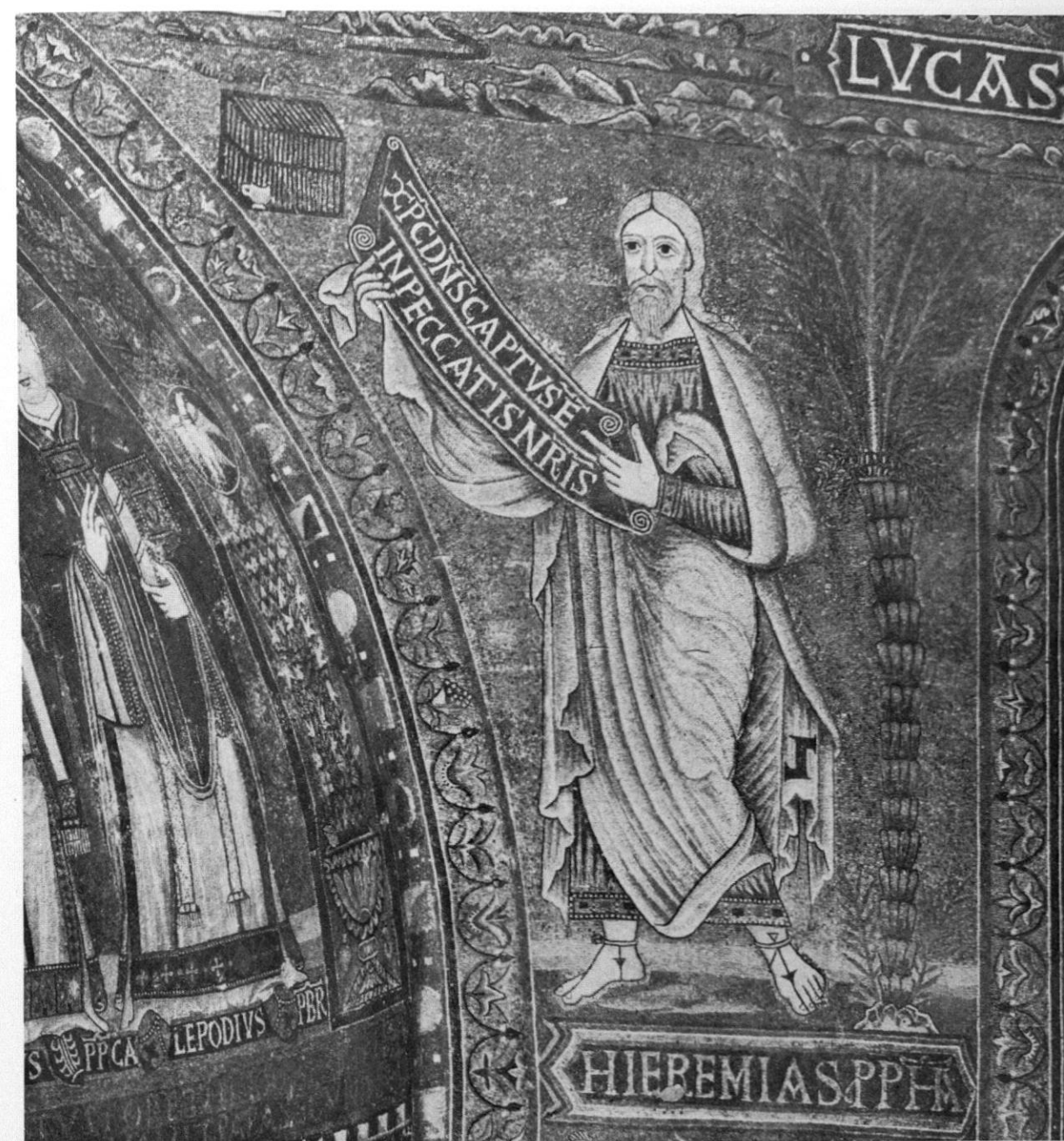


FIG. 2. — Santa Maria in Trastevere. Le prophète Jérémie.

l'oiseau dans la cage est une illustration directe du texte d'écriture. Par sa naissance le Christ a revêtu la nature humaine et il est prisonnier de la chair pour effacer nos péchés. La transposition néoplatonicienne de l'âme, prisonnière dans le corps humain, en l'image de l'oiseau prisonnier dans sa cage, devient alors ici une référence spécifique à l'incarnation. Le symbolisme devient parfaitement clair lorsqu'on se souvient que le Christ est parfois appelé *avis coelestis* ou *avis supercoelestis*.

La composition de S. Maria in Trastevere influencera de manière décisive celle de S. Francesca Romana où l'ornementation du mur triomphal, aujourd'hui disparue, était une exacte copie du modèle de S. Maria in Trastevere, modèle dont les traits principaux ont de toute évidence été fixés au cours du douzième siècle. La mosaïque d'Innocent II du début des années 1140 est formellement reproduite par les artistes qui ont décoré S. Francesca Romana, vraisemblablement pour la réinauguration solennelle de l'église, présidée par Alexandre III dans la deuxième année de son pontificat, c'est-à-dire en 1161.

Cette ornementation ne nous est connue actuellement que par quelques copies dans la collection de dal Pozzo, vraisemblablement exécutées dans les années 1630-1640 et qui sont déposées au King's Library, Windsor Castle⁵ : *Mosaici Antichi*, tome I, folio 42 (partie de droite) et folio 44 (partie de gauche). Les dessins sont réalisés à la plume, à l'or et à la peinture. Les coins sont décorés de palmiers aux troncs verts, aux fruits rouges et aux feuilles vertes et jaunes. Les prophètes ont les cheveux blancs et portent sous le pallium blanc aux ombres violettes des tuniques rouges aux ombres or. Les nuages sont blanc et rouge et les cages d'oiseaux pendent ici placées exactement comme à S. Maria in Trastevere. Parmi les prophètes, Morey⁶ pense pouvoir identifier celui de droite comme étant Baruch à cause du texte inscrit sur son rotulus déplié : *Hic D(e)v(s) N(oste)r et n(o)n estimabitur alius illo*, citation tirée de Baruch III, 36. A S. Clemente cette sentence pourtant est présentée par Jérémie qui y figure sur la partie droite de l'arc triomphal tout comme à S. Maria in Trastevere ; il est donc probable qu'il s'agisse ici encore de Jérémie. Comme d'ordinaire Isaïe est placé à gauche et le texte de son rotulus est le même qu'à S. Maria in Trastevere : *Ecce concipiet et pariet filium* (Is. VII, 14).

L'apparition du symbole de l'oiseau dans ce contexte a remarquablement tôt inspiré de nombreuses réflexions. Déjà Ciampini s'y intéresse en relation avec S. Francesca Romana, et donne dans *Vetera Monimenta* cette interprétation curieuse : « ... *supra quodlibet volumen adest cavea cum ave inclusa : an duae istae caveae ad ornatum espressae sint, vel potius ad aliquid edocendum, hoc numeris platoniciis obscurius est, nihilominus ne omnino cecutiat lector cum Isychio Presbytero in Levitico Lib. I. cap. I. hoc lumen addere possumus. Volatilia Spiritus ostendere contemplationi vacantes. Terrenis omnino se non miscentes negotiis : quod et si forte necessitas exegerit, mox revolant ad sublimia et illo Evangelii iuvantur testimonio, quod Dominus ait : Considerate volatilia coeli, quia non seminant, neque metunt, et Pater vester coelestis pascit illa : Quamobrem haec Isychii explanatio applicari posse videtur, viris asceticis in monasterio inclusis »⁷.*

Que les oiseaux dans leur cage puissent symboliser la vie contemplative des ascètes dans les monastères nous semble impossible. Les palmiers derrière les prophètes ne sont pas, en effet, un rappel de la patrie terrestre du Christ, comme Cecchelli le supposait⁸ ; ils soulignent au contraire le caractère supraterrestre de la scène. Ils excluent aussi, par conséquent, comme de Rossi déjà le remarquait⁹, les essais d'interprétation de Ciampini. Reste une interprétation du symbole dans un sens néoplatonicien, tel que Matthiae l'avait récemment à propos de S. Maria in Trastevere¹⁰. Cette interprétation présente pourtant certaines

5. C. R. MOREY, *Lost Mosaics and Frescoes of Rome of the Mediaeval Period*, London, 1915, p. 20 ff. pl. II ; Stephan WAETZOLDT, *Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom*, Wien-München, 1964, p. 33. Abb. 44, 45.

6. MOREY, *op. cit.*, p. 22.

7. Ioannis CIAMPINI, *Vetera Monimenta*, II, Roma, 1699, p. 165.

8. C. CECHELLI, *S. Maria in Trastevere* (Le chiese di Roma illustrate), Roma, s.d. (1931?), p. 97.

9. G. B. DE ROSSI, *Mosaici Cristiani delle Chiese di Roma anteriori al secolo XV*, I, Roma, 1899, non-pag.

10. G. MATTHIAE, *Mosaici medioevali delle chiese di Roma*, I, Roma, 1967, p. 310.



FIG. 3. — San Clemente. Abside, vue générale.

difficultés et oblige à se poser la question du sens attribué au symbole à cette période. Si, se référant aux palmiers, on considère la scène comme une évocation du paradis, la relation directe entre la citation de Jérémie et l'oiseau dans la cage relevée à S. Maria in Trastevere disparaît. En effet, après le jugement il n'existe plus aucune dualité ; après la résurrection le Christ n'est plus prisonnier de la nature humaine. Pourtant même une fois la référence spécifique au Christ laissée de côté, l'interprétation plus générale de l'oiseau dans la cage comme symbolisant l'âme encore prisonnière du corps humain reste encore possible. Cet usage du symbole dans les mosaïques romaines peut toutefois être creusé si on envisage la plus ancienne de toutes, celle de S. Clemente.

A la différence des mosaïques de S. Maria in Trastevere et de S. Francesca Romana, l'oiseau dans la cage de S. Clemente (fig. 3) occupe une place très discrète dans la composition générale de l'abside : il est placé à l'extrême droite entre Ambroise et la bordure de fleurs dans la partie des représentations figuratives régulières (fig. 4). La date la plus probable à attribuer à cette mosaïque est pour des raisons stylistiques celle même de l'inauguration probable de l'église, en 1128. La mosaïque remonte ainsi si tôt dans le cours du douzième siècle que la figure de l'oiseau dans la cage ne peut être considéré ici comme une copie de celle de S. Maria in Trastevere. Par contre, on remarquera que la cage est du même type

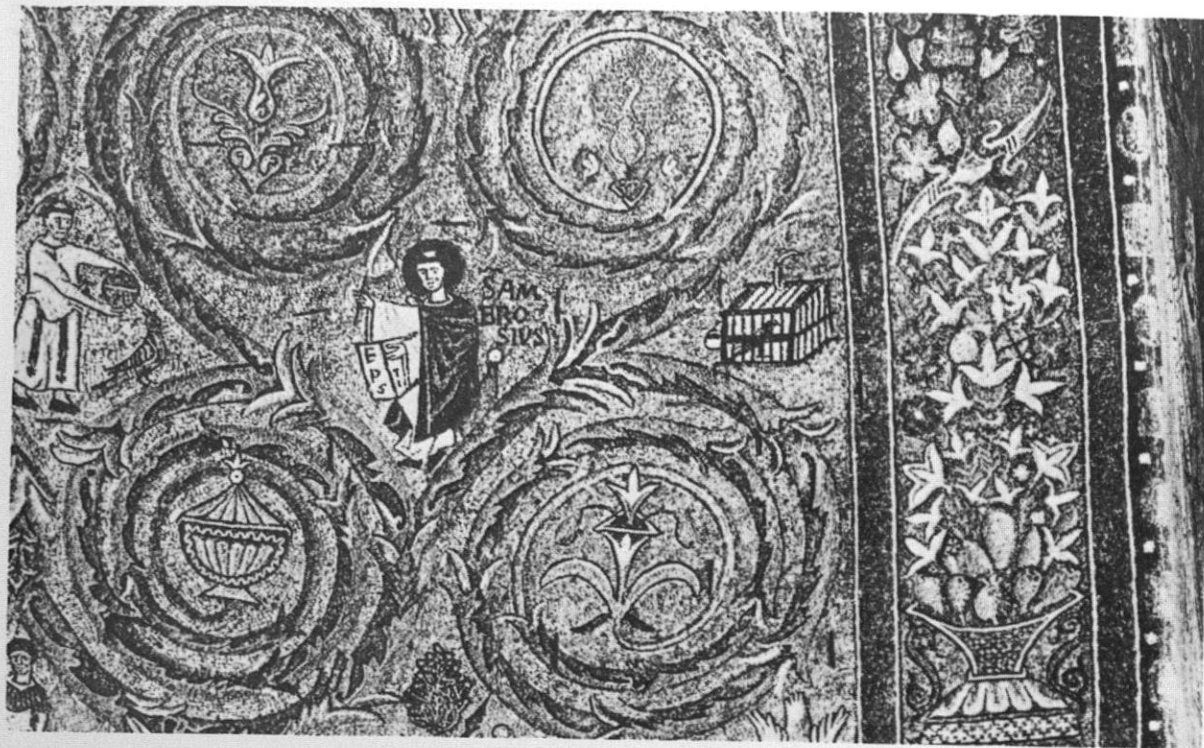


FIG. 4. — San Clemente. Abside, détail.

dans les trois mosaïques : elle est carrée, munie d'une baguette transversale entre les barreaux et accrochée dans un coin ¹¹.

La mosaïque de l'abside représente figurativement l'Église du Christ, comme on peut le constater, entre autres, d'après l'inscription qui court autour de l'abside juste au-dessus de la procession d'agneaux. L'inscription est en vers léonins et ne trouve son vrai sens que si on isole les deux vers extrêmes pour les mettre en rapport l'un avec l'autre : *Ecclesiam Christi Vi Ti Similabimus Isti/Quam Lex Arentem Set Crux Facit Esse Virentem*. Les vers intermédiaires se réfèrent aux reliques encastrées dans l'abside. L'ensemble de cette mosaïque n'a pas encore été l'objet d'une interprétation satisfaisante et tenant compte de tous ses éléments. Pour essayer de comprendre comment l'oiseau dans la cage peut prendre place dans ce contexte, il est nécessaire d'esquisser brièvement une explication plausible de certains détails ¹². L'Église est l'image terrestre du monde divin supraterrain qui est décrit ici. Cette présentation figurée semble être divisée en diverses zones sphériques. Le calice d'acanthe dans l'axe de l'abside prend place dans une végétation symétriquement disposée autour de la scène de la crucifixion, elle aussi située dans l'axe. Autour du pied du calice d'acanthe on

11. La forme de la cage diffère de celle qu'elle présente dans tous les exemples cités par M. GRABAR, *op. cit.* On peut voir, par exemple, à Antioche une cage de même type rectangulaire avec une baguette placée en travers des barreaux : « House of the Peddler of Erotes ». (D. LEVI, *Antioch Mosaic Pavements*, Princeton, 1947, pl. XLIII a).

12. L'auteur du présent article prépare une révision

de l'analyse du contenu de la mosaïque, analyse qui fit l'objet d'une thèse couronnée par l'Université de Copenhague sur « Les peintures et mosaïques murales du XII^e siècle ». L'auteur tient à cette occasion à remercier M. Hjalmar Torp pour les discussions substantielles qu'il eut avec lui et qui entre autres choses l'ont aidé à éclairer les problèmes posés par la décoration de S. Clemente.

peut remarquer une série de scènes pastorales dont nous reparlerons plus loin. Une vie grouillante est représentée dans le pampre. Selon le modèle classique on y découvre un rassemblement d'oiseaux de toutes sortes : des pies, des cigognes, des corneilles, des perroquets, un hibou, d'autres oiseaux encore dont il est difficile de déterminer l'espèce. Dans la partie située au-dessus de la *vita rustica* mentionnée ci-dessus on peut reconnaître les quatre Pères de l'Église latine avec inscription de leurs noms : de gauche à droite, Augustin, Jérôme, Grégoire et Ambroise. Entre les deux derniers se trouve un moine tonsuré ou un diacre, ayant une cruche derrière lui et donnant à boire à un oiseau. Entre Grégoire et la croix prend place un groupe de trois personnages, vêtus d'habits ordinaires. Pareillement, entre la croix et saint Jérôme, sont représentés trois autres personnages, habillés cette fois avec recherche et plus richement. Entre Jérôme et Augustin apparaît un dernier personnage, lui aussi revêtu d'habits séculiers et en train de donner à manger ou à boire à un oiseau devant un panier rempli de pain. L'oiseau dans la cage est placé dans ce contexte, dans ce « milieu ». Dans la partie voisine nous rencontrons des amours ailés, jouant du cor ou montés sur des dauphins. Les deux parties suivantes, avant l'*empyreum* terminal de la mosaïque ne comportent que des oiseaux. Autrement dit, une purification croissante apparaît ici, allant des figures représentant encore l'image de l'homme, jusqu'aux oiseaux figurant les âmes bienheureuses. Entre ces deux niveaux se situent les amours ou les génies, parmi lesquels deux sont mis manifestement en relation avec un symbole d'immortalité, le dauphin.

Jusqu'à présent les petits groupes de personnages ont échappé à une interprétation satisfaisante parce qu'on a négligé le fait pourtant évident qu'ils forment des couples symétriques : ils ne doivent pas être mis en relation avec la croix ¹³, mais considérés en rapport l'un avec l'autre. Les deux figures isolées sont toutes deux tournées vers un Père de l'Église. Ceux-ci tiennent une plume en main, et leur attitude montre qu'ils surveillent ce qui est en train de se faire et qui — étant donné les objets de culte utilisés : le panier à pain, la cruche de vin, le gobelet, symboles des sacrements de baptême et d'eucharistie — ne peut être considéré que comme un acte liturgique ¹⁴. Le baptême, nouvelle naissance, et l'eucharistie, la vie nouvelle, ouvrent ainsi l'accès à l'ensemble de la mosaïque.

Les grands groupes plus rapprochés de la croix ont également un rapport à leur Père de l'Église respectif. Ces groupes se distinguent de toutes les autres figures de la mosaïque (mis à part la scène de la crucifixion) par le fait qu'ils brisent la surface décorée par le sarment d'acanthe. Dans le groupe de droite certains personnages sont encore à moitié cachés par les pampres ; les personnages de derrière sont situés plus bas que ceux de devant. Dans le groupe de gauche un des personnages fait un pas à la fois vers l'avant et vers le haut. Ces personnages sont pour ainsi dire en train de monter et d'apparaître dans le plan de l'image. Contrairement aux autres personnages entièrement visibles et placés très librement dans l'espace du bas parmi les entrelacements des pampres, ces groupes ne sont encore pour ainsi dire qu'à moitié intégrés dans le contexte de la mosaïque.

Si on accepte d'interpréter toute cette partie de la mosaïque comme figurant un état de transition, où l'enseignement des Pères de l'Église (à comprendre symboliquement) et les sacrements servent de passage à l'entrée dans l'*Ecclesiam Christi*, alors la présence de l'oiseau dans la cage n'apparaît plus comme une curiosité gênante, mais devient au contraire un élément symbolique ayant une fonction évidente à cet endroit de la mosaïque. L'âme

13. Par exemple, CECHELLI, *San Clemente* (Le Chiese illustrate), p. 47.

14. On peut trouver des représentations similaires autour du panneau figurant « la victoire eucharistique » dans l'aula sud de l'église d'Aquileia.

n'attend plus qu'à sortir de sa dépouille mortelle afin d'atteindre après une préparation convenable son existence céleste dans le sein de la divinité.

La mort du Christ sur la croix comporte la promesse du salut ; le sacrifice et la souffrance sont les conditions de la vie nouvelle, du salut éternel et de l'existence paradisiaque qui, dans l'abside de S. Clemente, se développe et croît autour de la scène de la crucifixion. Une représentation de la vie pastorale avec toutes les tâches très pacifiques et très concrètes qu'elle comporte se déploie dans le paysage arcadien de la partie du soubassement. Les bergers gardent leurs moutons, les chèvres donnent leur lait, une femme distribue des grains aux poussins. Les armes des guerriers restent inemployées.

On peut s'étonner de cet intérêt soudain pour la symbolique de l'oiseau dans la cage dans les ensembles de mosaïques du XII^e siècle, étant donné qu'on ne trouve aucun antécédent intermédiaire. Bien que ces mosaïques soient les premières à Rome après une période creuse d'au moins 250 ans (les premières depuis Grégoire IV) les principes de composition qui ont commandé leur exécution sont pourtant en gros conformes à ceux utilisés à S.S. Cosma e Damiano. S. Clemente est une exception, chargée d'ailleurs plus que toute autre d'un contenu théologique implicite et d'une grande importance en raison de la complexité de l'œuvre et des nombreux points communs qu'elle présente avec d'autres représentations similaires. Mais un courant plus ou moins visible d'imitation de l'antique court à travers ces mosaïques des années 1100, révélé par de petits détails dont le plus remarquable est sans doute notre même symbole utilisé ici une fois de plus : l'oiseau dans la cage¹⁵. La mosaïque de S. Clemente prise dans son ensemble peut être rapprochée des mosaïques du porche du baptistère du Latran. Celle du côté est existe toujours, celle du côté ouest a aujourd'hui disparu, mais des copies montrant certains détails (entre autres des bergers qui gardent des moutons)¹⁶ laissent deviner une peinture de la vie pastorale semblable à celle de S. Clemente. La *vita rustica* de la partie du soubassement réutilise ici des scènes analogues, empruntées à d'autres mosaïques du V^e siècle : S. Aquilino, Milan¹⁷ et S. Maria Maggiore¹⁸. Il est frappant que dans cette description de la vie pastorale on trouve une scène qui encore une fois témoigne de rapports d'emprunt à l'iconographie ancienne de l'oiseau dans la cage et à symbolique de ce motif. Ceci est le cas pour la partie d'extrême gauche où la scène de la femme distribuant des grains aux poussins (fig. 6) correspond d'une manière étonnante à quelques-uns des exemples déjà signalés par André Grabar dans ses études sur l'iconographie juive¹⁹. Apparemment elle a aussi un certain air de ressemblance avec les scènes pastorales signalées ci-dessus de l'exèdre ouest du baptistère du Latran. En dehors des copies de Ciaccono qui nous ont été conservées et qui décrivaient aussi la mosaïque, le Codex Escorialensis²⁰

15. On pourrait nommer également ici les génies soutenant les pieds d'Isaïe et de Jérémie à S. Maria in Trastevere : deux figures à demi-nues, l'une debout et l'autre assise, qui tiennent entre elles un drap rempli de fruits, de fleurs et au milieu un vase autour duquel volent deux pigeons. Il est difficile à première vue de signaler un parallèle ancien, mais le motif a sans doute une relation avec celui de Télamon. La même scène apparaît au portail est de Monreale (Roberto SALVINI, *Il Chiostro di Monreale e la scultura romanica in Sicilia*, Palerme, 1962, fig. 103). Par manque de place les figures portantes sont ici plus rapprochées l'une de l'autre et dans le drap tendu et porté sur les épaules, exactement comme à S. Maria in Trastevere, on ne trouve plus que le grand calice. Comme on l'a déjà dit, on peut renvoyer ici aux figures portantes

des portails romains du temps (Modène et autres) ; comme à une version « raccourcie » de la présentation spéciale du motif de S. Maria in Trastevere et de Monreale on peut renvoyer aux petits panneaux carrés flanquant de chaque côté le trône du consul Magnus du diptyque de Paris, Cabinet des Médailles (VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten*, Mainz, 1952, cat. 24. Taf. 5).

16. J. WILPERT, *Die römischen Mosaiken und Malereien*, I, Freiburg, 1916, fig. 72, 73 ; WAETZOLDT, *op. cit.*, fig. 143, 144.

17. WILPERT, *op. cit.*, III, Taf. 41.

18. *Ibid.*, Taf. 17.

19. A. GRABAR, *Recherches sur les sources juives de l'art paléochrétien*, II, *Cahiers archéologiques*, XII, 1962, p. 124 ff.

20. WILPERT, *op. cit.*, I, fig. 74, p. 257.

comporte aussi une scène de basse-cour ; comme à S. Clemente, le coq est séparé des poules par une sorte de clôture tressée ou de claire-voie, en forme de pyramide. Il faut éviter toutefois de pousser trop loin la comparaison car le croquis du Codex Escorialensis n'est pas assez précis pour permettre une interprétation tout à fait claire.



FIG. 6. — San Clemente. Détail.



FIG. 7. — San Clemente. Détail.

Il est intéressant toutefois de remarquer un trait insolite au milieu des activités pacifiques de cette *vita rustica* : le repas des poules est dérangé par un oiseau vorace qui en voltigeant se lance sur les poussins. Même si on refuse d'aller aussi loin que Wilpert dans l'interprétation qu'il donne de cette scène²¹, on peut dire qu'elle n'échappe pas à une apparence de disharmonie, soulignée par le fait que l'oiseau dans la cage apparaît ici pour la deuxième fois dans la mosaïque. Ici c'est un grand perroquet très coloré qui se trouve dans la cage (fig. 7), et sa taille est tout à fait disproportionnée par rapport aux objets qui l'entourent. Il faut se demander si dans ce contexte la scène n'a pas une signification symbolique. Mais une fois engagé dans cette ligne, et en tenant compte également de nos autres exemples, on ne peut s'empêcher de remarquer à quel point la scène reflète un des thèmes que M. Grabar a déjà mis en évidence par rapport au même contexte : la protection du foyer. Parmi de nombreux exemples on peut citer celui du pavement en mosaïque du « Seigneur Julius » au musée Alaoui de Carthage²² où un personnage symbolique a les deux figures à ses pieds : l'oiseau dans la cage et la poule avec ses poussins. A gauche on aperçoit aussi le coq. Tout à fait analogue est aussi la scène des Cynégétiques d'Oppien, Ms. Marc. Grec. 479 de Venise²³, où l'on voit la poule garder les poussins sous ses ailes tandis qu'un oiseau de proie est en train de s'approcher. Dans le cas de la mosaïque du « Seigneur Julius » on ne peut pas douter des intentions de l'artiste, étant donné qu'il met explicitement en relation les deux motifs avec le personnage symbolique. Comme M. Grabar, nous pensons que ces motifs sont le symbole de la sécurité qui entoure le foyer. La scène avec la poule et les poussins est comme un écho des paroles de saint Matthieu XXIII, 37 : « ... combien de fois n'ai-je pas désiré

21. « In dieses liebliche Idyll kommt plötzlich ein Misston : ein frecher Weih ist aus dem Lüften heruntergeschossen und streckt schon seine Fänge aus, um ein Küchlein zu rauben », *ibid.*, p. 261.

22. GRABAR, *op. cit.*, fig. 10.

23. *Ibid.*, fig. 8 bis.



FIG. 8. — Mosaïque de la porte de Damas à Jérusalem.

rassembler tes enfants (ceux de Jérusalem) comme la poule rassemble ses poussins sous ses ailes ».

ADDENDUM

On peut ajouter une dernière référence aux exemples d'art chrétien ancien que M. Grabar a signalé dans son article mentionné ci-dessus concernant la symbolique de l'oiseau dans la cage. Il s'agit du pavement en mosaïque trouvé en 1894 à Jérusalem près de la porte de Damas et un peu à l'ouest de la grotte de Jérémie (fig. 8). La mosaïque était en bon état de conservation et recouvrait une tombe taillée dans le rocher. Dans le sens de la longueur (est-ouest) elle mesure un peu plus de 7 mètres. Du côté est et à l'extérieur de la bordure ornée qui lui sert de cadre une inscription arménienne a été ajoutée dont la traduction est la suivante : « Au salut et à la mémoire de tous les Arméniens ; le Seigneur connaît leurs noms ». L'inscription date vraisemblablement du ^v^e siècle.

La décoration de la mosaïque est un motif de pampres circulaires symétriquement disposés autour d'un axe central. Tous comportent des oiseaux de différentes espèces : des paons, des autruches, des cigognes, des faisans, des perdrix, etc. Il est remarquable toutefois qu'on n'y trouve qu'un seul oiseau de proie (du moins d'après ce que j'ai pu voir) : un aigle placé dans l'axe central et de plus situé juste au-dessous d'une petite cage contenant un oiseau. L'importance de ces deux motifs est marquée par la place qu'ils occupent dans l'axe central de la mosaïque, place qui souligne aussi leur rapport réciproque. Jusqu'à un certain point, cette composition est à mettre en parallèle avec celle analogue de l'oiseau dans la cage et de la poule pondant des œufs de la mosaïque de Nirim. Il semble évident que l'oiseau de proie soit ici une figure du danger imminent que court le petit oiseau dans la cage. Il semble donc naturel d'interpréter ce motif de manière analogue à celui de la mosaïque de Nirim où la cage reçoit une signification nouvelle et a une fonction de protection.

On trouvera une description sommaire de la mosaïque en question dans : Archidiacre Owsepian, *Mosaik mit armenischen Inschrift im Norden Jerusalems*, dans *Zeitschrift des Deutschen Palästina-Vereins*, XVIII, 1895, pp. 88-90, taf. I.

Copenhague.

Øystein HJORT.

NOTE

par A. GRABAR

En application d'un principe qui nous a toujours guidés et selon lequel il était souhaitable de faire paraître, sur les pages d'un même périodique, toutes les contributions à l'étude d'un même thème, nous faisons suivre l'intéressante recherche de M. Hjort, et avec son assentiment, par la présente Note : il y est encore question de l'oiseau dans la cage.

Nous croyons utile de verser au dossier de ce thème de l'iconographie chrétienne un exemplaire que nous n'avions pas révélé précédemment et qui, tout en étant « marginal », ne saurait être ignoré. Il s'agit d'une reproduction de la cage répétée cinq fois, sur un petit vase en argent du ^{vi}^e-^{vii}^e siècle,

actuellement au Metropolitan Museum, New York. Le vase fait partie d'un Trésor trouvé au début de ce siècle à Vrep, en Albanie, et que Pierpont Morgan acheta à Tirana, en 1907. Il passa au Metropolitan Museum, avec d'autres pièces de la collection Pierpont Morgan.

C'est J. Strzygowski qui publia le « Trésor d'Albanie » dans le volume *Altai-Iran und Völkerwanderung*, Leipzig, 1917 (pp. 14 et suiv., 240 et suiv.) y compris le vase en argent qui nous intéresse (p. IV, fig. 13-15). Mais Strzygowski n'identifia pas, comme cage d'oiseau, le motif du décor qui fait l'objet de la présente Note. Pour lui, c'était « une tente (Zelt) ronde, avec à droite une entrée ouverte et un toit arrondi, surmonté d'un bouton » (Kegeldach mit Knopfabschluss). En réalité, il s'agit bien d'une cage d'oiseau, telle qu'on la voit sur les mosaïques de pavement chrétiennes et juives qui datent de la même époque (les reproductions dans nos articles cités par M. Hjort) mais les petits reliefs au repoussé n'en reproduisent les formes que sommairement. Ainsi parmi les cinq figurations presque identiques, il n'y a qu'une seule (la seconde d'en haut) qui permet de reconnaître la présence d'un oiseau, son corps se profilant dans le cadre de la porte ouverte de la cage, comme sur certaines de ces mosaïques mais beaucoup moins nettement.

Ce qu'il convient de relever, dans le cas de ces figurations, c'est l'usage qu'on y fait du motif de la cage à des fins strictement décoratives. La cage y est répétée cinq fois, à l'intérieur des losanges qui se suivent selon une ligne inclinée, tandis que les losanges voisins encadrent de la même façon des figurations d'échassiers, de coquillages, de plantes schématiques, d'amphores (chacun de ces motifs étant répété, tout comme la cage, à l'intérieur des cadres en losanges qui se suivent selon une ligne inclinée). Les motifs autour de la cage sont de ceux qu'on voit sur les mosaïques de pavement du VI^e siècle, où déjà on les trouve parfois en dehors de tout contexte qui en expliquerait le choix, c'est-à-dire en simple motif décoratif.

Le vase du « Trésor d'Albanie » montre que, dès le VI^e siècle, le motif de la cage pouvait être présenté de la même façon, tandis qu'ailleurs à la même époque il continuait à être évoqué en tant que symbole et présenté d'une façon adéquate à la haute pensée qu'il proclamait.



FIG. 9. — Metropolitan Museum of Art, coupe en argent du trésor dit d'Albanie.

UN DÉCOR PRÉ-ICONOCLASTE DE CAPPADOCE :

AÇIKEL AĞA KILISESI

(ÉGLISE DE L'AĞA A LA MAIN OUVERTE)

par Nicole THIERRY

La chapelle d'Açikel Ağa est située à peu près en face du village de Bélisirama, sur la rive gauche du Melendix suyu, creusée dans un léger cap rocheux au niveau d'un chaos dû à un éboulement assez récent ; quelques pierres ont envahi l'entrée de la nef. Elle est actuellement fermée par une grille métallique si bien qu'il faut s'y faire accompagner par le garde-champêtre du village¹. Peu avant d'arriver à la chapelle, on remarque le sol rocheux creusé de tombes semi-nivelées, traces d'une nécropole que l'érosion achève de détruire.

PLAN ET ARCHITECTURE

(fig. 1 et 2).

Il s'agit d'une petite église à une nef et à une abside. La nef où l'on entre par une porte nord mesure 3 mètres de long sur 2,45 de large. La voûte qui la recouvre, en berceau légèrement surbaissé, repose sur une corniche moulurée à deux gorges. Au bas de la paroi nord reste un fragment d'une banquette longitudinale.

L'abside, surélevée d'une marche s'ouvre par un étroit passage entre deux chancels conservés en partie. L'arc triomphal est large et surbaissé et repose sur une imposte à deux gorges qui prolonge la corniche de la nef. Ainsi, les piédroits de l'arc

1. Bien que faisant partie du vallon de Peristrema, cette église n'a pas été décrite dans N. et M. THIERRY, *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce. Région du Hasan dağı*, Paris, 1963. Nous ne l'avons étudiée qu'en 1964 et 1965. Elle a été signalée par J. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Nouvelles notes cappadociennes*, extrait de *Byzantion*, XXXIII, 1963, pp. 23-24 ; l'auteur l'attribue à la fin du IX^e siècle ou au début du X^e. En 1968, les paysans appelaient l'église : Batkin kilisesi.

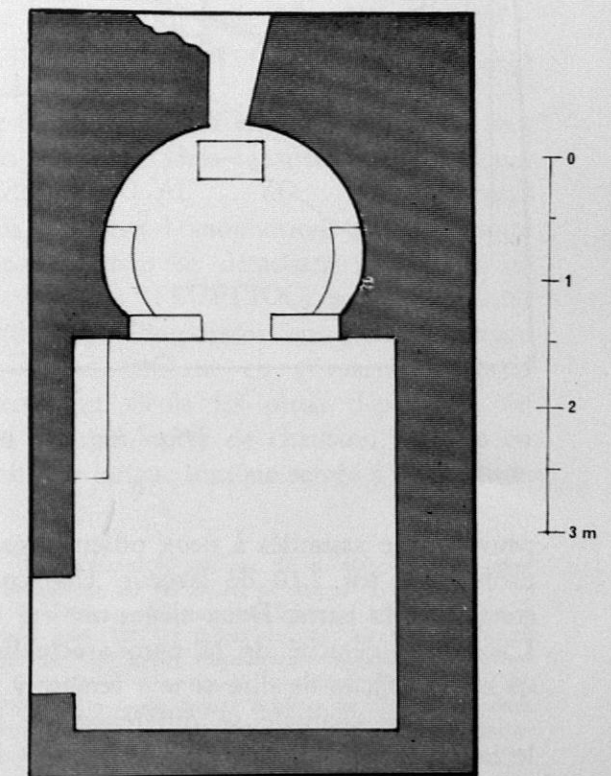


FIG. 1. — Plan de l'église.



FIG. 2. — Vue perspective vers le sanctuaire.

peuvent être assimilés à deux piliers engagés. L'abside en cul-de-four mesure 1,48 mètre de profondeur sur 2,10 de largeur. Une corniche dont les moulures sont effacées sépare la conque de la paroi. Deux sièges ont été laissés en réserve dans les deux angles nord et sud. L'autel est détaché de la paroi; actuellement un trou éventre le fond de l'abside si bien qu'il est difficile de dire si une fenêtre y avait été creusée.

Cette chapelle se différencie de la plupart des églises rupestres de Cappadoce par le large cintre de l'arc triomphal, signe de haute époque², et surtout par la présence de la

corniche qui divise en deux parties la hauteur de l'abside. Cette corniche qui vient de l'architecture antique se retrouve dans presque tous les monuments construits en Asie Mineure avant l'arrivée des Arabes³. En Cappadoce rupestre on la rencontre à Saint-Jean-Baptiste de Çavuşin⁴, à Durmuş kilisesi et à Mamasun⁵. Ajoutons que la corniche à deux moulures qu'on voit dans la nef et sur les piédroits est d'un profil très voisin de ceux des nombreuses corniches qui cernent divers monuments construits dans la région du v^e au vii^e siècle⁶.

DÉCORATION PEINTE

Cette petite chapelle était jadis entièrement peinte. Les décors ne sont conservés qu'aux extrémités de la paroi absidale, à l'arc triomphal, sur la partie orientale des parois de la nef et sur la presque totalité de la voûte. D'une façon général, ce qui reste est assez abîmé.

PEINTURES DE L'ABSIDE.

Dans la conque figurait un Christ en Majesté encadré par des archanges; il ne reste que la partie inférieure de ceux-ci. Ils portaient une longue tunique blanche bordée en bas d'un large empiècement en forme d'U dont nous ne connaissons comme équivalent que celui de la robe de la Vierge orante sur la mosaïque de l'oratoire du pape Jean VII (705-707), aujourd'hui à Saint-Marc de Florence. La pointe d'un grand manteau pourpre tombe en avant de la tunique; des bottines rouges complètent le costume impérial.

Sur la paroi, au centre et dans un cadre, se trouve une croix entre les lettres du mot NIKΑ. De chaque côté se trouvaient trois saints en pied dont seuls subsistent des morceaux des deux extrêmes. Au nord, on avait les saints Zozime (Ο ΑΓ... ΖΟ.....) et Nicolas (ΝΙΚΟΛΑΟC) dont les silhouettes sont à peu près effacées; l'omophorion, seul accessoire épiscopal est très étroit, placé loin du cou, son pan médian se détachant à hauteur de la taille. Au sud, saint Théodore (ΘΕΟΔΩΡΟC) et Georges (ΓΕΩΡΓΙΟC) sont représentés en martyrs, debout, tenant la croix devant eux (fig. 3). Ils portent un grand manteau enveloppant retenu sur l'épaule droite; les plis raides tombent en s'évasant, le bord inférieur dessinant une sorte de courbe concave en haut. Seuls les pieds dépassent; on remarque le dessin encore net du pied gauche de Georges, sorte de chausson fin lacé en diagonale. Dans l'entrebaillement du manteau, on voit une longue tunique serrée à la ceinture.

3. Exemples dans W. M. RAMSAY et G. BELL, *The thousand and one churches*, Londres, 1909, p. 48, fig. 8 (église n° 1); p. 67, fig. 25 (n° 5); p. 91, fig. 49 (n° 7). N. et M. THIERRY, *op. cit.*, pl. 4 d (Viranşehir). A. GRABAR, *L'âge d'or de Justinien*, Paris, 1967, p. 63, fig. 60 (Dağ Pazarlı); p. 65, fig. 63 (Alahan Monastir); p. 68, fig. 66 (église n° VI de Bin bir kilise, c'est-à-dire n° 7 de Miss Bell); dans cet ouvrage, d'autres exemples qu'en Asie Mineure prouvent qu'il s'agit d'un fait général. E. HERZFELD et S. GUYER, *Meriamlik und Korykos*, dans *Monumenta Asiae Minoris Antiqua*, Man-chaer, 1920, fig. 10 14 148 165.

4. JERPHANION, *op. cit.*, II, p. 403, l'attribue avec vraisemblance au vi^e siècle, pl. 26, n° 1.

5. Durmuş kilisesi, basilique à trois nefs et à ambon grec, vi^e ou début du vii^e siècle, dans notre thèse du III^e cycle (*Monuments inédits des régions de Göreme et Mavrucan*); quelques détails dans N. THIERRY, *Quelques églises inédites en Cappadoce*, dans *Journal des Savants*, oct.-déc. 1965, pp. 627-630. Mamasun, attribuable au ix^e siècle, N. et M. THIERRY, *op. cit.*, p. 27, pl. 10 b.

6. W. M. RAMSAY et G. BELL, *op. cit.*, fig. 14 à 16, 19; 29 b; 37, 54, 60, etc. N. et M. THIERRY,



FIG. 2. — Vue perspective vers le sanctuaire.

peuvent être assimilés à deux piliers engagés. L'abside en cul-de-four mesure 1,48 mètre de profondeur sur 2,10 de largeur. Une corniche dont les moulures sont effacées sépare la conque de la paroi. Deux sièges ont été laissés en réserve dans les deux angles nord et sud. L'autel est détaché de la paroi ; actuellement un trou éventre le fond de l'abside si bien qu'il est difficile de dire si une fenêtre y avait été creusée.

Cette chapelle se différencie de la plupart des églises rupestres de Cappadoce par le large cintre de l'arc triomphal, signe de haute époque², et surtout par la présence de la

2. G. DE JERPHANION, *Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce*, Paris, 1925-1942, t. II, p. 403.

corniche qui divise en deux parties la hauteur de l'abside. Cette corniche qui vient de l'architecture antique se retrouve dans presque tous les monuments construits en Asie Mineure avant l'arrivée des Arabes³. En Cappadoce rupestre on la rencontre à Saint-Jean-Baptiste de Çavuşin⁴, à Durmuş kilisesi et à Mamasun⁵. Ajoutons que la corniche à deux moulures qu'on voit dans la nef et sur les piédroits est d'un profil très voisin de ceux des nombreuses corniches qui cernent divers monuments construits dans la région du v^e au vii^e siècle⁶.

DÉCORATION PEINTE

Cette petite chapelle était jadis entièrement peinte. Les décors ne sont conservés qu'aux extrémités de la paroi absidale, à l'arc triomphal, sur la partie orientale des parois de la nef et sur la presque totalité de la voûte. D'une façon général, ce qui reste est assez abîmé.

PEINTURES DE L'ABSIDE.

Dans la conque figurait un Christ en Majesté encadré par des archanges ; il ne reste que la partie inférieure de ceux-ci. Ils portaient une longue tunique blanche bordée en bas d'un large empiècement en forme d'U dont nous ne connaissons comme équivalent que celui de la robe de la Vierge orante sur la mosaïque de l'oratoire du pape Jean VII (705-707), aujourd'hui à Saint-Marc de Florence. La pointe d'un grand manteau pourpre tombe en avant de la tunique ; des bottines rouges complètent le costume impérial.

Sur la paroi, au centre et dans un cadre, se trouve une croix entre les lettres du mot NIKA. De chaque côté se trouvaient trois saints en pied dont seuls subsistent des morceaux des deux extrêmes. Au nord, on avait les saints Zozime (O AΓ... ZO...) et Nicolas (NIKOLAOC) dont les silhouettes sont à peu près effacées ; l'omophorion, seul accessoire épiscopal est très étroit, placé loin du cou, son pan médian se détachant à hauteur de la taille. Au sud, saint Théodore (ΘΕΟΔΩΡΟΣ) et Georges (ΓΕΩΡΓΙΟΣ) sont représentés en martyrs, debout, tenant la croix devant eux (fig. 3). Ils portent un grand manteau enveloppant retenu sur l'épaule droite ; les plis raides tombent en s'évasant, le bord inférieur dessinant une sorte de courbe concave en haut. Seuls les pieds dépassent ; on remarque le dessin encore net du pied gauche de Georges, sorte de chausson fin lacé en diagonale. Dans l'entrebaillement du manteau, on voit une longue tunique serrée à la ceinture.

3. Exemples dans W. M. RAMSAY et G. BELL, *The thousand and one churches*, Londres, 1909, p. 48, fig. 8 (église n° 1) ; p. 67, fig. 25 (n° 5) ; p. 91, fig. 49 (n° 7). N. et M. THIERRY, *op. cit.*, pl. 4 d (Viran şehir). A. GRABAR, *L'âge d'or de Justinien*, Paris, 1967, p. 63, fig. 60 (Dağ Pazarlı) ; p. 65, fig. 63 (Alahan Monastir) ; p. 68, fig. 66 (église n° VI de Bin bir kilise, c'est-à-dire n° 7 de Miss Bell) ; dans cet ouvrage, d'autres exemples qu'en Asie Mineure prouvent qu'il s'agit d'un fait général. E. HERZFELD et S. GUYER, *Meriamlik und Korykos*, dans *Monumenta Asiae Minoris Antiqua*, Manchester, 1930, fig. 10, 14, 148, 165.

4. JERPHANION, *op. cit.*, II, p. 403, l'attribue avec vraisemblance au vi^e siècle, pl. 26, n° 1.

5. Durmuş kilisesi, basilique à trois nefs et à ambon grec, vi^e ou début du vii^e siècle, dans notre thèse du III^e cycle (*Monuments inédits des régions de Göreme et Mavrucan*) ; quelques détails dans N. THIERRY, *Quelques églises inédites en Cappadoce*, dans *Journal des Savants*, oct.-déc. 1965, pp. 627-630. Mamasun, attribuable au ix^e siècle, N. et M. THIERRY, *op. cit.*, p. 27, pl. 10 b.

6. W. M. RAMSAY et G. BELL, *op. cit.*, fig. 14 à 16, 19 ; 29 b ; 37, 54, 60, etc. N. et M. THIERRY, *op. cit.*, pl. 13 a ; 4 d.



FIG. 3. — Abside. Les saints Théodore et Georges.

Le costume attribué ici aux deux saints militaires n'a pas d'autre exemple en Cappadoce où ils figurent toujours en soldats, soit en pied, tenant lance et bouclier, soit à cheval, chargeant, lance baissée⁷.

Au bas de la paroi absidale, une draperie aux plis souples était peinte en trompe-l'œil ; elle se prolongeait sur les parois de la nef (fig. 2).

7. JERPHANION, *op. cit.*, II, pp. 502 et 505 (index) ; N. et M. THIERRY, *op. cit.*, p. 227 et 231.



FIG. 4. — Arc triomphal. Rinceau et inscription.

PEINTURES DE L'ARC TRIOMPHAL.

Le champ de l'arc triomphal est divisé en deux zones concentriques, un rinceau courant au-dessus d'une inscription (fig. 4). Celle-ci est encore en grande partie lisible ; elle cite l'Épître aux Hébreux, VIII, 2 : ...NEIEINEΠΗΞΕΝΚΕΚΟΝΚΑΝΘΡΩΠΟΙΟCΒΟΕΙΘΙCΗΑΥΤΗΝΘΕCΤΟ..., pour <σκηνης ἀληθι> νη <ς> ἣν ξεν ἔπηξεν κύριος καὶ οὐκ ἄνθρωπος. Βοηθήσῃ αὐτήν ὁ θεὸς το... « ...la Tente que le Seigneur et non l'homme a dressée. Dieu lui soit en secours... »⁸. Il s'agit vraisemblablement d'une invocation du fondateur de cette petite chapelle qui fit orner ce temple en sachant bien qu'il n'était qu'une copie terrestre du vrai Sanctuaire, celui où officie le Christ-prêtre, « saint, innocent, immaculé » (cf. VII, 26 et IX, 11-12, 24).

Dans le champ incurvé qui surmonte l'inscription on voit un rinceau composé de cornes d'abondance et de palmettes ; nous décrirons ce motif très particulier avec les autres ornements de l'église (p. 57).

L'intrados de l'arc triomphal est orné de cinq bustes dans des médaillons ; les visages sont très mutilés mais les noms conservés (fig. 5). Au centre figure Jean-Baptiste (Ο ΒΑΠΤΙCΤΙC) ;

8. Nous remercions ici le R.P. V. Laurent qui a bien voulu nous traduire et identifier ce texte.

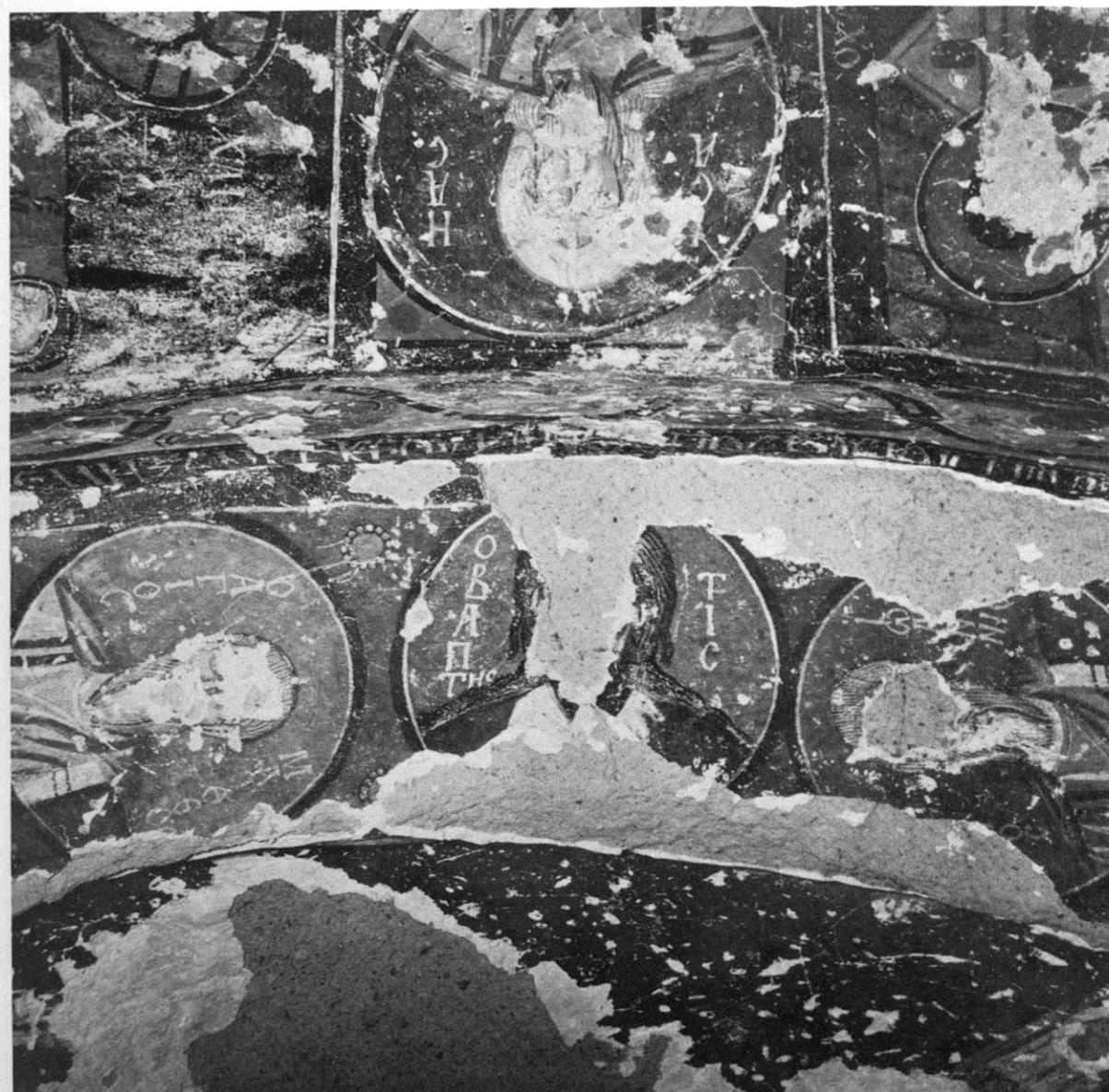


FIG. 5. — Intrados de l'arc triomphal.

on ne voit plus qu'une partie de sa chevelure épaisse massée sur le côté puis recouvrant en chappe les épaules ; deux petites mèches isolées tombent verticalement, détachées sur le côté. Jean est vêtu du manteau brun doublé de poils. Au nord sont situés les bustes de Matthieu (O AΓΙOC MATΘEOC), barbe et cheveux blancs, et de Luc ; au sud, ceux de Jean (O AΓΙOC IΩANNIC), vieillard, et de Marc (O AΓΙOC MAPKOC), barbe et cheveux noirs. Les quatre évangélistes sont vêtus à l'antique, de la tunique à claves et du manteau. Aucune des têtes n'est nimée.

C'est la première fois que nous rencontrons cette composition à la douelle de l'arc triomphal d'une chapelle de Cappadoce ; habituellement, on voit la croix au sommet de

la voûte et latéralement des saints ou des prophètes⁹. La situation centrale de Jean, encadré des rédacteurs du Nouveau Testament, le place en tête de la série des prophètes peints à l'arête de la voûte de la nef, et, au voisinage d'Isaïe, le prophète de l'Incarnation et de la Rédemption (7, 14-15). Il est manifeste qu'on a insisté sur l'importance du Baptiste¹⁰.

Les piédroits ont perdu le décor de leur face interne ; sur le côté tourné vers la nef était peint un saint que nous décrivons avec la série hagiographique des parois qu'il continue.

PEINTURES DE LA NEF.

La nef a conservé suffisamment de fragments de peintures pour qu'on puisse juger d'emblée du programme d'ensemble (fig. 2) ; sur les parois se suivent des panneaux encadrés où alternent saints en pieds et croix dans des rideaux entrouverts ; sur les voûtes un récit narratif, trois scènes de l'Enfance du Christ, une de la mort, deux de la Résurrection.

PEINTURES DES PAROIS.

On distingue encore les deux registres superposés : en bas, en trompe-l'œil, les plis d'une draperie, au-dessus, une série de tableaux votifs, croix et saints. Ainsi, à hauteur des yeux, on était entouré de ces grandes icônes encadrées de la même bande brun-rouge. Sur la paroi sud se succédaient six tableaux, trois croix et trois saints, dont seuls les quatre premiers sont encore visibles ; sur la paroi nord, deux saints et une croix sont en partie conservés, comme les deux saints de la paroi orientale, de part et d'autre de l'entrée du sanctuaire. La continuité de l'ensemble est assurée par l'alignement des bords supérieurs et inférieurs des cadres et par la division longitudinale des fonds peints en arrière des saints. Les fonds sont en trois zones, une haute bande centrale jaune intense (presque orangé), une étroite bande verte aujourd'hui blanche en bas, une autre, bleu sombre en haut.

9. JERPHANION, *op. cit.*, I, p. 150 (martyrs) ; p. 203 (évêques) ; II, pp. 65-66 (Constantin et Hélène tenant une croix grecque). A propos du choix de certains prophètes, cf. JERPHANION, *op. cit.*, II, p. 315 et N. et M. THIERRY, *op. cit.*, p. 109.

10. Trois décors cappadociens semblent exalter le rôle du Baptiste, celui d'Ağaç Altı kilisesi où le Baptême est la seule scène de la vie du Christ à côté des quatre consacrées à l'Enfance (N. et M. THIERRY, *op. cit.*, pp. 74-77) ; celui d'Hagios Stéphanos où Jean est figuré deux fois dans l'abside, alors que, dans la nef, le Baptême est la seule scène de la vie du Christ à côté de deux scènes de l'Enfance (JERPHANION, *op. cit.*,



FIG. 6. — Angle sud-est de la nef.

II, p. 150 ; le Baptême est inédit et correspond au programme pré-iconoclaste de l'église dont nous reprenons l'étude dans un prochain article), il faut en rapprocher une image isolée du Baptême à Gülli dere n° 3, figuré à côté d'icônes de saints à l'entrée du sanctuaire (JERPHANION, *op. cit.*, II, p. 593 et J. LAFONTAINE-DOSOGNE, *L'église aux trois croix de Gülli dere en Cappadoce*, dans *Byzantion*, XXXV, 1965, pp. 198-199, fig. 10 ; les auteurs n'ont pas remarqué que ces peintures n'étaient pas de la même main que celles de l'abside). Enfin, en troisième lieu, les peintures de la basilique de Çavuşin dédiée au Baptiste, le portrait de Jean et le Baptême sont peints dans l'abside, la mort de Jean sur la paroi sud. (JERPHANION, *op. cit.*, I, pp. 513-515, 517).



FIG. 7. — Extrémité est de la paroi sud.

Nous décrivons les panneaux en commençant au sud, près de l'abside. Sur le piédroit (fig. 6) est à moitié conservée une figure de saint debout de face. Il s'agit d'un homme âgé tenant le Livre sur son bras gauche recouvert du manteau ; son nom n'est plus lisible. On remarque l'allure antiquisante du personnage, l'appui sur le pied gauche posé de profil alors que le corps repose à peine sur l'avant du pied droit. De même, la tunique blanche à claves et le manteau, blanc également, sont drapés de façon classique.

Le tableau suivant, à l'extrémité de la paroi sud, représente une grande croix latine de couleur jaune (fig. 7). Elle est ornée de rangées de perles et de cabochons, et deux perles en forme de larme ornent les angles de ses extrémités qui sont droites. Au bras horizontal conservé pend un objet longiligne accroché par ses deux bouts ; il s'agit vraisemblablement d'une couronne. Au-dessus se trouvait une invocation de trois lignes qui commençait par le mot « Croix » car il reste CT... Le pied de la croix repose sur le bord du cadre ; il est encadré latéralement par des ramifications brunâtres, sans doute une variante de feuillage. La croix apparaît dans l'écartement de rideaux jaunes à plis bruns qui semblent accrochés à la corniche comme à une architrave ; ils sont noués à mi-hauteur et les pans reviennent en dedans ; le bord inférieur orné de pompons noués se relève légèrement. Les bords intérieurs des rideaux semblent dessiner les côtés d'un losange dont les bras de la croix seraient les diagonales.

Le tableau voisin représentait un saint (fig. 7), homme jeune vêtu à l'antique de la tunique et du manteau blancs ; son bras gauche est ramené en avant. A sa gauche, une longue traînée brune et noire pourrait être un arbre effacé (?).

La croix suivante apparaît entre des rideaux verts retenus en dehors sans être noués (fig. 8). Elle est semblable à la précédente, mais on voit mieux les détails de l'extrémité

FIG. 8. — Centre de la paroi sud.

des bras et la hauteur des couronnes qui y sont accrochées : sorte de larges anneaux ornés de perles régulièrement espacées. L'inscription peinte au-dessus des bras comporte deux lignes ; on lit C... / OCIIHC / TO..

Sous la croix, on voit les volutes supérieures de rameaux stylisés, décor de feuillage différent du précédent ; on ne peut savoir s'il s'agissait d'une croix à pied fleuri.

Sur le panneau voisin était peint un saint dont il ne reste plus que la partie supérieure de la tête et du nimbe (fig. 9). De même, il ne reste que le bord supérieur des deux derniers tableaux, une croix entre des rideaux jaunes et un saint aux cheveux bruns.

Sur la paroi nord, à droite de la porte d'entrée, les trois tableaux ont été conservés seulement vers le haut (fig. 22). A l'ouest était représentée sainte Euphémie (I ΑΓΙΑ ΕΥΦΟΙΜΗΑ), la martyre de Chalcédoine pour laquelle on éleva une somptueuse basilique avec martyrium dans la seconde moitié du IV^e siècle ; la sainte vénérée dont les reliques furent transportées à Constantinople vers 615 et dont le culte connut un immense succès dans toutes les terres byzantines orthodoxes mais aussi monophysites et occidentales¹¹. La sainte est figurée debout de face, tenant la croix des martyrs, ici petite croix à extrémités pommées, et relevant sa main gauche, paume ouverte en avant. Elle est vêtue d'un maphorion brun qui enveloppe étroitement sa tête ; on remarque le liseré blanc qui suit le bord de l'étoffe.

Le tableau suivant représente une grande croix gemmée et emperlée entre deux rideaux jaunes à plis bruns. On ne peut préciser si des rameaux encadraient son pied, comme pour les autres croix ; on reconnaît là encore quelques lettres d'une invocation, le mot CTABPOC occupant la première ligne. A côté était peint un saint non nimbé : O ΑΓΙΟC ΛΟΒΑΙΑΝΟC. Il est vêtu d'une chasuble brun-rouge et tient un livre à reliure sans ornement. Il est âgé, son visage creusé est encadré d'une courte barbe pointue et d'une chevelure blanche coiffée « en brosse ». Nous n'avons pas identifié ce saint ; peut-être s'agit-il de Lucien (ΛΟΒΚΙΑΝΟC), prêtre et théologue, martyr d'Antioche ; le livre qu'il porte et l'absence d'omophorion épiscopal peuvent faire penser, en effet, qu'il s'agit d'un simple théologue¹².

La série se termine sur le piédroit nord où figurait un saint nimbé vêtu à l'antique.

11. Pour l'extension de son culte, cf. R.P. Fr. HALKIN, *Euphémie de Chalcédoine, Subsidia Hagiographica* n° 41, Bruxelles, 1965, pp. X-XII (avec Bibliographie). Pour la fondation précoce de sanctuaires dédiés à la sainte en Italie et trois représentations du VI^e conservées (Saint-Apollinaire-le-Neuf, Parenzo, Saint-Clément de Rome), cf. G. LUCCHESI, dans *Bibliotheca Sanctorum*, V, col. 153-160. Sur le transfert de ses reliques, son culte et ses sanctuaires à Constantinople, cf. R. JANIN, *La géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin. Le siège de Constantinople et le patriarcat œcuménique. Les églises et les monastères*, Paris, 1953, pp. 126-136. A. GRABAR, *Martyrium*, Paris, 1946, I, pp. 149-150 et II, pp. 72, 107, note 1. En Cappadoce, on la retrouve dans trois églises, à Hagios Stéphanos où son buste figure au-dessus de la croix vivifiante de sa vision (JERPHANION, *op. cit.*, II, p. 147 ; contrairement à ce que croyait l'auteur, cette image est solidaire du décor pré-iconoclaste) ; aux Saints-Apôtres de Sinassos et à Direkli kilise, début et fin du X^e siècle, où la sainte est banalement située dans une série hagiographique (JERPHANION, *op. cit.*, II, p. 65 ; N. et M. THIERRY, *op. cit.*, p. 187).

12. Ce saint, connu pour son édition du Nouveau et de l'Ancien Testament, n'est représenté en Cappadoce qu'à l'église des Saints-Apôtres de Sinassos

(JERPHANION, *op. cit.*, II, p. 67, pl. 150, n° 2). Les peintures de cette église, comme celles de Tokali I et du Pigeonnier de Gülli dere qui sont du même atelier, utilisaient très particulièrement le tréfond oriental et paléochrétien de la Cappadoce (N. et M. THIERRY, *Ayvalı kilise ou pigeonnier de Gülli dere*, dans *Cahiers archéologiques*, XV, 1965, pp. 143-144 ; N. THIERRY, *Les peintures de Cappadoce de la fin de l'Iconoclasme à l'invasion turque*, dans *Revue de l'Université de Bruxelles*, oct. 1966-janv. 1967, p. 7) ; en matière d'hagiographie, on y retrouve un des cas de vénération post-iconoclaste d'Euphémie (cf. note 11) et une des deux seules représentations de saint Hiéron, saint local attesté par des Actes du VI^e ou du début du VII^e siècle (Tokali I, JERPHANION, *op. cit.*, I, p. 268 et p. 22, note 3) ; c'est dire le caractère conservateur des listes de saints utilisés par les peintres de cet atelier. En dehors de Lucien, nous avions pensé à Julien, mais le R. P. Fr. Halkin n'a pas encouragé cette hypothèse ; à ce propos, nous le remercions ici de ses précieux conseils. Dans la série hagiographique d'Açikel Ağa kilisesi, la présence de Lucien, théologue et martyr est assez vraisemblable ; d'autre part, le fait qu'il porte un livre et qu'il ne figure qu'aux Saints-Apôtres de Sinassos, églises d'hagiographie archaïsante comprenant déjà Euphémie, nous semblent deux arguments de valeur.

Il n'en reste que peu de chose : son épaule droite et son avant-bras relevé devant la poitrine, paume ouverte.

Nous n'avons pas encore rencontré en Cappadoce de décoration aussi bien ordonnée des parois d'une église. Deux décors peuvent cependant être cités comparativement, celui de Mistikan kilisesi et celui d'Hagios Stéphanos. A Mistikan kilisesi (ou chapelle n° 3 de Mavrucan d'après notre classification), il s'agit de panneaux de largeurs différentes (fig. 21) ; on voit deux croix encadrant la porte, deux croix sur les arcs doubleaux et entre elles, au sud, Daniel accosté de deux lions, au nord, la vision de saint Eustathe¹³. A Hagios Stephanos, les divers panneaux encadrés ne correspondent pas à un plan d'ensemble ; les images symboliques du Christ, la chasse d'Eustathe, l'invocation à la croix et les trois scènes de l'Enfance et de la Vie du Christ, si elles sont à peu près contemporaines sont des images votives placées sans ordre préétabli¹⁴.

Les parois des autres chapelles de Cappadoce, les « archaïques » de Jerphanion, datant de la seconde moitié du IX^e siècle et du X^e, nous montrent des files ininterrompues de saints serrés les uns contre les autres. Les représentations d'Açikel Ağa kilisesi évoquent plutôt les tableaux de saints alignés sur les parois de Sainte-Marie-l'Antique à Rome et sur les piliers du sanctuaire de Saint-Démètre de Salonique¹⁵.

Enfin, le type même de ces croix, présentées dans l'ouverture des rideaux, comme dans un sanctuaire, n'a pas d'équivalent en Cappadoce. Il correspond cependant à une série d'images byzantines dont un décor de sarcophage ravennate à Saint-Apollinaire-in-Classé, une marqueterie de Sainte-Sophie de Constantinople (VI^e siècle) et l'ivoire du Dôme de Milan (V^e siècle) sont parmi les plus célèbres¹⁶. De même, le style de ces croix latines, avec cabochons sur les bras, perles aux extrémités, pendeloques ou couronnes appendues se retrouve du V^e au VIII^e siècle¹⁷.

PEINTURES DE LA VOÛTE.

La voûte est divisée en trois parties : une zone centrale où l'on voit six bustes de prophètes et deux bandes latérales qui correspondent à peu près aux versants du berceau où l'on voit six scènes d'un cycle christologique¹⁸.

13. Église inédite, dans notre thèse du III^e cycle (cf. note 5) ; nous pensons pouvoir l'attribuer au VII^e siècle.

14. JERPHANION, *op. cit.*, II, pp. 146-155 ; compléments dans *Cahiers archéologiques*, XIX ; cf. notes 48 et 79.

15. Pour les théories de saints placés côte à côte en Cappadoce, cf. JERPHANION, *op. cit.*, pl. 67, n° 2 ; 142, n° 3 et N. et M. THIERRY, Ayvalı kilise, *op. cit.*, pp. 126-127. Pour Sainte-Marie-l'Antique, J. WILPERT, *Die Römischen Mosaiken und Malereien*, Fribourg-en-Brisgau, pl. 145, 158, 164, 165. Pour Saint-Démètre, G. et M. SOTIRIOU, *Basilique de Saint-Démétrius à Thessalonique*, Athènes, 1952, pl. 60-71, pp. 189-199.

16. Ravenne, document personnel inédit ; croix de Sainte-Sophie, dans A. GRABAR, *A propos des mosaïques de la coupole de Saint-Georges à Salonique*, *Cahiers archéologiques*, XVII, 1967, p. 72, fig. 17 ; ivoire dans W. F. VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten der spätantike und des frühen Mittelalters*, Mayence, 1952, n° 119. Sur

le type de ces croix et la représentation réelle de la croix du Golgotha, A. GRABAR, *L'iconoclasme byzantin. Dossier archéologique*, Paris, 1957, p. 28, note 2. Cf. encore la croix du sanctuaire gravée sur un verre syrien du début du VII^e siècle dans *Handbook of the Byzantine collection*, Dumbarton Oaks, Washington, 1967, n° 319.

17. A. LIPINSKY, *La « Crux gemmata » e il culto della santa croce nei monumenti superstiti e nelle raffigurazioni monumentali*, dans VII Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina, Ravenna, 1960, pp. 139-189 ; fig. des pp. 153, 154, 156, 158 ; pour les couronnes et pendeloques, p. 178. Cf. encore de la première moitié du VIII^e siècle une croix de Sainte-Marie-l'Antique (J. WILPERT, *op. cit.*, pl. 176 b).

18. La disposition rappelle celle des chapelles dites « archaïques » par Jerphanion (*op. cit.*, I, pp. 71-72) ; cependant l'existence d'un seul registre narratif est assez rare. La bande centrale est parfois un entrelacs ou un ornement, parfois comme ici, une série de bustes de prophètes, cf. I, pp. 151, 266-267, etc.



FIG. 9. — Arête de la voûte. Jérémie et Samuel.



FIG. 10. — Annonciation.

BANDE CENTRALE.

Les bustes des prophètes sont représentés dans des médaillons bordés d'un simple trait. Toutes les figures sont drapées à l'antique et non nimbées ; elles sont peintes pour être vues du sanctuaire (fig. 2). Le premier est Isaïe (ICAHAC), visage mince, barbe allongée, cheveux longs et blancs (fig. 5) ; puis Jérémie (IEPEMHAC), visage creusé, barbe un peu ronde, cheveux courts ; Samuel (CAMΘHA), barbe allongée, cheveux étalés sur les épaules (fig. 9) ; enfin, David (ΔΑΗΔ) et deux bustes détruits.

VERSANTS DE LA VOÛTE.

De gauche à droite, en commençant par l'angle sud-est, on suit le cycle christologique : sur le versant sud, Annonciation, Nativité, Présentation au temple, c'est-à-dire un cycle court de l'Enfance ; sur le versant nord, Crucifixion, Descente aux Limbes, Apparition aux Saintes Femmes, c'est-à-dire une image de la Passion et deux de la Résurrection. Entre les deux versants, le tympan occidental présentait jadis deux scènes que nous n'avons pas identifiées en raison de leur mauvais état ; la première était vraisemblablement le Baptême du Christ.

ANNONCIATION, O XAIPETHCMOC (fig. 2, 10).

L'archange, non nommé, non plus que la Vierge, viens vers elle d'une marche rapide, la saluant de la dextre tendue, deux doigts en avant. Il tient un simple bâton comme sceptre. Il est vêtu d'une tunique blanche sous un manteau rose ; ses cheveux massés un peu en hauteur sont retenus par un mince ruban. La Vierge est à gauche, debout devant sa maison, la main gauche ramenée à la ceinture, tenant encore deux fuseaux, la main droite relevée devant la poitrine, paume ouverte. La maison est figurée de trois-quarts, on voit une haute porte sous un fronton triangulaire et un mur à deux étages sous un toit en bâtière couvert de tuiles romaines ; la façade est gris-rose, le mur et le toit de roses plus soutenus, l'obscurité de la porte du même bleu sombre que le ciel. Le siège est un tabouret massif, brun-rose comme le coussin qui le recouvre ; la corbeille où l'on reconnaît les pelotes de pourpre est posée à côté. Le sujet est conforme à l'iconographie primitive décrite par Millet comme constantinopolitaine ; la présence de la maison romaine est unique en Cappadoce où cependant les Annonciations « archaïques » ont conservé bien des caractères primitifs¹⁹.

NATIVITÉ, I ΓENNA (fig. 11).

La scène est composée en hauteur, à l'intérieur d'un champ grossièrement rectangulaire dont le fond rose marbré de brun indique que les personnages sont dans la grotte. La Vierge est au centre, couchée horizontalement sur un matelas gris, la tête à droite ; elle est vêtue du maphorion brun-violet. Elle regarde vers le bas et indique la scène inférieure de l'index gauche ; sa main droite repose sur ses jambes. Au-dessus, l'Enfant, très grand, serré dans des banderoles, est couché dans la crèche ; en arrière de lui, on voit les têtes de l'âne et du bœuf séparées par une étoile en forme de rouelle. Dans la partie inférieure, on a, de gauche à droite, Joseph, la scène du Bain, les bergers. Joseph (IOCHΦ) est assis de trois-quarts, se détournant, le visage en partie caché par la main droite ; l'autre main

19. G. MILLET, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, Paris, 1916, pp. 68-70. JERPHANION, *op. cit.*, I, p. 74 ; en Cappadoce, seule peut être citée la maison de la Vierge dans la chapelle de la Théotokos (I, p. 129, pl. 35, n° 1), on y reconnaît encore le type antique malgré son adulteration. Cette maison gréco-romaine se voit sur bien des images du VI^e siècle, cf. mosaïque de

Parenzo (*Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de Liturgie*, II, col. 2257), Évangélaire de Rabula (f° 4 r), Évangélaire d'Etchmiadzin (S. DER NERSESSIAN, *La peinture arménienne au VII^e siècle et les miniatures de l'Évangile d'Etchmiadzin*, dans *Actes du XII^e Congrès international des Études Byzantines*, III, Belgrade, 1964, fig. 2), etc.



FIG. 11. — Nativité.

est posée sur le genou ; on remarque la tête large, de type jovien. La scène du Bain se compose de trois personnages ; au centre, dans la cuve, se trouve l'Enfant posé de face (IC XC) ; à gauche, le tenant, une sage-femme est assise ou accroupie, jambe droite allongée ; à droite, Salomé (CAΛOMH) verse de l'eau chaude ; on remarque la longue chevelure de cette dernière qu'un ruban retient sur le front. Tout à fait à droite sont représentés les trois bergers, l'un au-dessus de l'autre, en perspective ; les deux premiers lèvent la main droite vers la Vierge et l'Enfant ; on devine la silhouette de deux moutons en dessous du groupe.

L'iconographie de la Nativité semble s'être fixée tôt, même dans ses enrichissements

comme la présence des bergers ou de Salomé à la main desséchée²⁰. Le groupe de la Vierge couchée, de la crèche et des animaux, de Joseph avec ou sans les sages-femmes, se retrouve, guère différent, au V^e siècle et au VI^e²¹, comme dans les formes médiévales conservatrices, en Cappadoce notamment²². A Açıkel Ağa kilisesi, on relève cependant quelques détails particuliers : la représentation curieuse du rocher de la grotte²³ ; l'attitude de la Vierge qui ne trahit aucune fatigue de l'enfantement, suivant le type défini par Millet, « *Marie couchée sur le dos, les bras reposant le long du corps* », un des premiers exemples en étant celui de la croix émaillée du Trésor du Sancta Sanctorum²⁴ ; le visage large et carré de Joseph qui semble lui aussi de tradition fort ancienne²⁵. Le terme I ΓΕΝΝΑ (ἡ γέννα) qui désigne cette nativité, au lieu de l'habituel H ΓΕΝΝΗCIC des décors « archaïques » de Cappadoce, est une rareté dont nous n'avons trouvé d'équivalent que sur la staurothèque Fieschi-Morgan de New York (H ΓΕΝΑ, fig. 16) ; peut-être avons nous là une terminologie propre à l'Asie Mineure et à ses confins orientaux aux hautes époques. Pour les bergers, au nombre de trois, conformément à la tradition palestinienne connue par les ampoules de Monza²⁶, ils ne sont pas nommés, ce qui les distingue de leurs homologues cappadociens ; jusqu'au milieu du X^e siècle, en effet, ils portent comme patronymes les mots du carré magique, et, sur deux décors très archaïques, ils sont même au nombre de cinq pour employer la formule en totalité²⁷.

PRÉSENTATION AU TEMPLE (fig. 12).

La scène se limite aux trois personnages essentiels ; Joseph et la prophétesse manquent, peut-être en raison de la faible place ; on s'explique moins facilement l'absence de décor évoquant le temple. La Vierge est debout à gauche, vêtue du maphorion brun-violet ; elle porte l'Enfant devant elle. Celui-ci, habillé d'une robe jaune, bénit le grand-prêtre ; il est difficile de dire s'il tenait le rouleau de la main gauche. Cette attitude de l'Enfant est très particulière car le plus souvent, il tend les bras en avant vers Siméon ; nous n'avons relevé que deux exceptions, toutes deux fort anciennes, sur la mosaïque de Sainte-Marie-Majeure, où l'Enfant relève la main droite de façon peu précise, l'autre main étant invisible, et, sur la croix émaillée du Trésor du Santa Sanctorum où le Christ garde la main droite près du corps et relève la main gauche²⁸. En Cappadoce, signalons le cas de la chapelle n° 3 de

20. Pour les bergers, cf. l'exemple du médaillon de Dumbarton Oaks, dans *Handbook of the Byzantine Collection*, Dumbarton Oaks, Washington, 1967, n° 181 ; celui d'un ivoire du VI^e siècle (W. F. VOLBACH, *op. cit.*, n° 118) ; pour Salomé, autres ivoires (n° 127, 131, 199).

21. *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de Liturgie*, I, col. 2047-2059, fig. 592 ; col. 2561-2573. G. MILLET, *op. cit.*, pp. 99-102, 106-107.

22. JERPHANION, *op. cit.*, I, p. 77.

23. On peut lui comparer l'image de la « Tapisserie à l'Annonciation » du Vatican ; le fond rouge envahit par plages la tache jaune du rocher situé en arrière des deux animaux ; dans A. GRABAR, *L'âge d'or de Justinien*, Paris, 1966, fig. 391.

24. G. MILLET, *op. cit.*, p. 106, note 3. Pour la croix, Ph. LAUER, *Le Trésor du Sancta Sanctorum*, dans *Mon. Piot*, XV, 1906, pl. XI, on remarque combien la disposition des personnages et leur attitude sont semblables sur cette croix et à Açıkel Ağa kilisesi, seule

diffère la situation de Joseph qui est à droite du bain.

25. Ainsi sur la « Tapisserie à l'Annonciation » du Vatican, cf. n. 23 ; sur la croix du Sancta Sanctorum, cf. n. 24 ; sur quelques ivoires du VI^e siècle et du VII^e, dans W. F. VOLBACH, *op. cit.*, n° 140 (pl. 43), n° 142, 145.

26. A. GRABAR, *Les ampoules de Terre Sainte*, Paris, 1958, pl. I, II, IV, VIII.

27. JERPHANION, *op. cit.*, I, pp. 77-78 (pour les cas habituels) ; N. et M. THIERRY, *op. cit.*, pp. 120-122, 144-145 (pour Kokar kilise et Pürenli Seki kilisesi, à Ihlara).

28. C. CECCHIELI, *I mosaici della Basilica di S. Maria Maggiore*, Turin, 1956, pp. 219-220, pl. LVII. Pour la croix du Vatican, cf. *Mon. Piot*, XV, 1906, pl. XI. Comme exemples anciens de l'Enfant tendant les bras, Castelseprio (dans A. GRABAR, *La peinture byzantine*, Genève, 1953, p. 84), les églises « archaïques » de Cappadoce (JERPHANION, *op. cit.*, I, pp. 79-80).



FIG. 12. — Présentation au Temple.



FIG. 13. — Crucifixion.

Mavrucan, déjà citée, l'Enfant est de face, tenant le rouleau et bénissant. Siméon, le vieillard, porte un manteau rose à plis bruns sur une tunique blanche à plis verts ; il tend vers l'Enfant ses deux mains recouvertes d'un pan du manteau.

CRUCIFIXION (fig. 13).

Là encore ne figurent que les personnages principaux, le Christ, la Vierge et Jean l'Évangéliste.

Le Christ est sur la croix à double traverse. Il porte la longue tunique sans manche de l'iconographie syropalestinienne primitive²⁹. Sa tête est droite ; en particulier, on remarque le nimbe où la croix inscrite est haute et parallèle à la croix du supplice. Jésus a les yeux ouverts et s'adresse à sa mère pour lui dire « *Voici ton fils* » (Jean, 19, 26) ; l'inscription se lit au-dessus de l'Évangéliste : ΙΑΕ Ο ΙΟC COV, ἰδε ὁ υἱός σου. L'image est suffisamment bien conservée pour qu'on juge du visage ascétique du Christ et de la musculature maigre de ses bras. Du côté droit jaillissent le sang et l'eau qui semblent être recueillis par les deux mains tendues de la Vierge. Le fait est très particulier car il rappelle l'image de l'Église recevant dans un vase le sang du Christ, image fréquente en Occident à l'époque carolingienne et qui n'était pas totalement ignorée des Grecs ; du x^e siècle, on peut citer l'émail géorgien de Chémochmédi où figure également la Synagogue et la peinture cappadocienne d'une chapelle voisine d'Açikel Ağa kilisesi où l'Église est seule (fig. 14)³⁰. La Vierge, ΜΡ ΘΥ, est à gauche, visage levé, mains enveloppées du maphorion³¹. Jean, seulement nommé le Théologue (Ο ΘΕΟ...), est situé symétriquement, tenant le Livre sur son bras enveloppé du manteau ; il désigne le Christ³² d'un geste large et d'une main singulièrement grande. Le peintre insiste sur le rôle de témoin de l'Évangéliste et sur son importance. Au-dessus des bras de la croix sont situés la lune et le soleil, symboles de la participation du cosmos à l'événement. Le manque de place est sans doute responsable de l'absence des deux larrons, du porte-lance et du porte-éponge, éléments facultatifs de ces crucifixions.



FIG. 14. — Bahattin Samanlıği kilisesi. Crucifixion.

29. G. MILLET, *op. cit.*, pp. 400-401. En Cappadoce, on voit cette tunique à l'église Sainte-Croix de Mavruca (JERPHANION, *op. cit.*, II, pp. 222-223, pl. 175, n° 1 et 176, n° 1), dans deux églises d'Ihlara, Kokar kilise et Pürenli Seki kilisesi (N. et M. THIERRY, *op. cit.*, pp. 126, 148), à Gelvere (J. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Nouv. notes, op. cit.*, p. 60), à Kızıl Çukur, Üzümlü kilise (citée par G. P. SCHIEMENZ, dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1965, p. 259 ; à paraître dans *Cahiers archéologiques*, XIX, 1969, avec Hagios Stéphanos).

30. L'identification de la Vierge à l'Église a déjà été faite pour certaines représentations de la Seconde Venue comme celle de la porte de Sainte-Sabine (cf. B. BRENNK, *Tradition und Neuerung in der christ-*

lichen Kunst des ersten Jahrtausends, Vienne, 1966, pp. 60-61). Pour l'Église recueillant le sang, cf. B. BRENNK, *op. cit.*, pp. 243-247, fig. 25. Notre fig. 15 apporte une correction à la description de la Crucifixion de Bahattin samanlıği kilisesi (N. et M. THIERRY, *op. cit.*, p. 168) ; les peintures ont été nettoyées en 1965 lorsqu'on a aménagé la chapelle pour les visiteurs ; antérieurement, nous n'avions pas distingué cette figure de l'Église (le nettoyage n'a pas apporté d'autre révélation).

31. Détail également d'origine ancienne, cf. G. MILLET, *op. cit.*, p. 400, n. 4.

32. Troisième élément d'origine ancienne, G. MILLET, *op. cit.*, p. 401, n. 3 ; non rencontré en Cappadoce ailleurs qu'à Üzümlü kilise.



FIG. 15. — Sainte-Marie-l'Antique. Crucifixion (photo Anderson-Giraudon).

Telle qu'on la voit, cette composition fait partie, en effet, d'une petite série d'images allant du VI^e siècle au IX^e. A Rome, on connaît celle de Sainte-Marie-l'Antique (fig. 15), celles, plus anciennes du cimetière de Saint-Valentin, du milieu du VII^e siècle, et de l'oratoire de Jean VII, mosaïque de 705-707³³; pour la Cappadoce, les représentations de la Sainte-Croix de Mavruca, celle de Kokar kilise et Pürenli Seki kilisesi à Ihlara, non loin de l'église étudiée ici, celles de Gelvere et d'Üzümlü kilise³⁴; pour les petits monuments, la miniature de l'Évangélaire de Rabula, les deux représentations, l'une émaillée, l'autre niellée, de la staurothèque Fieschi-Morgan (fig. 16), une icône du Sinaï et le couvercle peint du reliquaire du Vatican³⁵. Cette dernière image offre, de plus, une grande ressemblance dans l'harmonie des couleurs et l'importance des fonds jaunes. Du point iconographique, la Crucifixion d'Açikel Ağa kilisesi associe les trois éléments primitifs : le Christ en colobium, la Vierge levant les mains sous le maphorion, Jean désignant Jésus. Le dernier de ces éléments est intéressant pour suivre l'évolution de ces crucifixions ; en effet, nous le voyons sur la boîte du Vatican et sur la gravure niellée de la staurothèque, il existait au cimetière de Saint-Valentin, à l'église basse des Saints-Jean-et-Paul et sur la mosaïque de Jean VII ; à partir de celle-ci, il semble disparaître de l'imagerie grecque, remplacé par le geste de tristesse de la main ramenée au visage³⁶. Par contre, le Christ en colobium et les mains voilées de la Vierge sont des éléments qui survécurent encore longtemps³⁷. Ainsi, la représentation d'Açikel Ağa kilisesi s'inscrit parmi les plus anciens exemples de cette série.

Dans ces Crucifixions du haut Moyen Age, la figure du supplicié est remarquablement fidèle à elle-même, ce qui s'explique facilement quand on pense que cette image du Sacrifice a dû être très souvent reproduite³⁸. Si l'on compare la peinture cappadocienne et celle de Sainte-Marie-l'Antique (fig. 13 et 15), on est frappé par leurs ressemblances. Les proportions des croix sont analogues, et le détail même des coins de bois qui assurent le pied de la croix romaine se reconnaît ici sous la forme de planches placées obliquement (ce détail n'est malheureusement visible que sur les photos en couleurs et non sur notre fig. 13). Dans les deux cas, on retrouve la croix haute du nimbe, la longue ouverture aiguë de l'emmanchure, les mêmes proportions du crucifié, son colobium étroit à bord inférieur convexe en bas, la position similaire des bras, mains et pieds, les points noirs des quatre clous et la même recherche du dessin anatomique des bras, à cette différence près que les masses musculaires sont plus exactement figurées à Açikel Ağa kilisesi bien que leur tracé en soit grossier. Le style cappadocien nous semble, en effet, à la fois plus rude et plus proche de l'antique

33. W. DE GRÜNEISEN, *Sainte-Marie-l'Antique*, Rome, 1911, pl. XXXIX (crucifixion de Sainte-Marie-l'Antique en couleurs); fig. 271 et pl. LXI (Saint-Valentin); fig. 274 (église basse des Saints-Jean-et-Paul); pl. LXVI, n° 2 et fig. 231 (oratoire de Jean VII); pp. 328-335 (crucifixions romaines).

34. Cf. n. 29.

35. J. LEROY, *Les manuscrits syriaques à peintures*, Paris, 1964, pl. 32 (folio 13); M. ROSENBERG, *Zellen-schmelz, Instehtung, Technik*, Francfort, 1921, pp. 31-38 (image en couleurs de l'émail dans *The dark ages*, Londres, 1965, p. 124); K. WEITZMANN, *Ikônes*, Paris, 1968, pl. 6; A. GRABAR, *L'âge d'or de Justinien*, fig. 205 (et Ph. LAUER, *Le Trésor du Sancta Sanctorum*, dans *Mon. Piot*, XV, 1906, 140 p., pl. XIV, n° 2, p. 97).

36. G. MILLET, *op. cit.*, p. 401, n. 3; la représentation de Bahattin samanligi kilisesi (fig. 15) a peut-

être été influencée par celle d'Açikel Ağa kilisesi, église voisine, car le geste est un compromis entre les deux formules. On sait que le geste primitif persiste chez les Carolingiens (G. MILLET; B. BRENN, *op. cit.*, pl. 94 et 95). La représentation d'un second reliquaire du Trésor du Sancta Sanctorum (*Mon. Piot*, XV, pl. XII) nous semble une curieuse survivance si elle date du XII^e siècle.

37. G. MILLET, *op. cit.*, pp. 400-401; et pour l'extension dans l'imagerie romane du Christ en longue tunique, E. MÂLE, *L'art religieux du XII^e siècle en France*, Paris, 1947, pp. 253-257.

38. Dans la Vie d'Étienne le Jeune, on en a une preuve à propos de la description des persécutions subies par les Iconodoules sous Constantin Copronyme; une des épreuves citées est de fouler aux pieds une image de Crucifixion; or, cette Vie ne cite que les icônes les plus répandues, celles de la Théotokos, du Christ, des saints Pierre et Paul (*P.G.*, 100, col. 1164, C).



FIG. 16. — Staurothèque Fieschi-Morgan (photo Metropolitan Museum, New York).



FIG. 17. — Descente aux Limbes.

confronté à celui de la fresque romaine. Pour l'iconographie, la seule différence vient de la parfaite rectitude de la croix du nimbe en arrière de la tête du Christ alors qu'à Sainte-Marie-l'Antique, elle suit une inclinaison très marquée³⁹.

39. Sur les miniatures du IX^e siècle (comme le Psautier Pantocrator 61, f. 10 r et le Paris gr. 510, f. 30 v) le Christ est plus trapu, le colobium plus large, la croix du nimbe parallèle à l'inclinaison de la tête; dans S. DUFRENNE, *L'illustration des Psautiers*

grecs du Moyen Age, I, Paris, 1966, pl. I; et H. OMONT, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1929, pl. XXI. Dans les églises cappadociennes nommées plus haut (cf. n. 29), sauf à Üzümlü kilise, la tête du Christ est inclinée, mais les proportions sont allongées et le colobium étroit.

DESCENTE AUX LIMBES (fig. 2 et 17).

Une fois de plus, la scène se limite aux figures principales. Le Christ (IC XC) est d'une taille très supérieure à celle des autres personnages; il est vêtu à l'antique d'une tunique et d'un manteau blancs. On remarque l'absence d'auréole lumineuse en arrière de lui. Il relève Adam (O ADAM) en le saisissant par le poignet droit et piétine Hadès (O AΔEC). Celui-ci est normalement grand; vêtu d'un simple pagne, il est étendu sur le sol dans l'attitude de certains prisonniers, les bras attachés derrière le dos; une abondante chevelure hérissée caractérise cette image du mal⁴⁰. Adam, vieillard à barbe pointue, est vêtu d'une tunique blanche et d'un manteau rose; il est encore à demi agenouillé et tend sa main gauche vers le Christ. Ève (EVA) se dresse en arrière, jeune, étonnamment allongée, enveloppée du maphorion sous lequel elle lève ses mains implorantes.

En Cappadoce, les Descentes aux Limbes de type « archaïques » (c'est-à-dire du IX^e et du X^e siècle) sont assez semblables à celles-ci, mais le Christ y est de la même taille que les autres figures, il est entouré de la Gloire lumineuse qui, suivant l'Évangile de Nicodème, devait éclairer les Limbes; enfin, les prophètes David et Salomon assistent à la scène⁴¹.

Ce thème qui symbolise à la fois la victoire sur le Mal et celle sur la Mort serait d'origine syro-palestinienne⁴². Les premières représentations byzantines connues jusqu'ici remontent aux premières années du VIII^e siècle. Cependant, A. Grabar a bien démontré que cette iconographie relève de deux schémas de l'imagerie impériale, celui de l'empereur faisant renaître ou libérant une province et celui de l'empereur piétinant un ennemi vaincu⁴³. Comme l'auteur le dit lui-même, il est donc très vraisemblable que la Descente aux Limbes a été représentée avant l'an 700.

A Rome, on connaît trois représentations du VIII^e siècle; deux datent de Jean VII (705-707) une peinture à Sainte-Marie-l'Antique et une mosaïque, disparue, de l'ancienne basilique vaticane; la troisième se trouve encore à Sainte-Marie et date de la première moitié du VIII^e siècle. Dans les trois cas, le Christ, dans l'auréole lumineuse, piétine Hadès et relève Adam (la mosaïque disparue montrait peut-être une libération différente); les deux prophètes n'y figurent pas⁴⁴. La staurothèque Fieschi-Morgan (fig. 16), pour ce sujet, se différencie des images romaines par son style moins classique, par la grande taille du Christ, l'absence de

40. Cf. Psaume 68 (67), 22: « Mais Dieu enfonce la tête de ses ennemis ». « Le crâne chevelu de qui promène ses forfaits ». Dans les Psautiers, c'est ce psaume qui est illustré par la Descente aux Limbes; cf. dans S. DUFRENNE, *op. cit.*, pp. 26-27, pl. 10 (Pantocrator 61, f. 83 r); p. 45, pl. 43 (Paris gr. 20, f. 19 v); p. 60, pl. 53 (Psautier de Bristol, f. 104 r). Pour Hadès représenté comme un prisonnier, cf. dans le Pantocrator 61, du troisième quart du IX^e siècle, le f. 23 r, dans S. DUFRENNE, *op. cit.*, p. 23, pl. 3.

41. JERPHANION, *op. cit.*, I, pp. 91-92. En Cappadoce, on a deux représentations atypiques: à Pürelî seki kilisesi (N. et M. THIERRY, *op. cit.*, p. 150, pl. 68 b) et à Saint-Jean-Baptiste de Çavuşin (JERPHANION, I, p. 515). Dans le dernier cas, comme ici, les prophètes David et Salomon manquent tous les deux, ce qui, d'après A. Frolov, est un signe d'ancienneté (cf. dans « Le culte de la relique de la Vraie Croix à la fin du VI^e et au début du VII^e siècle », dans *Byzantino-*

slavica, XXII, 1961, pp. 325-326, à propos de la staurothèque Fieschi-Morgan que l'auteur situe au X^e siècle).

42. E. LUCCHESI PALLI, *Der syrisch-palästinensische Darstellungstypen der Höllenfahrt Christi*, dans *Römische Quartalschrift für Altertumskunde*, 57, 1962, pp. 250-267. Voir une description du VIII^e siècle dans Jean de Jérusalem, notre note 85 (« le Christ foulant Hadès et relevant Adam »).

43. A. GRABAR, *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris, 1936, pp. 245-249.

44. Pour les deux images de Sainte-Marie-l'Antique, J. WILPERT, *Die Römischen mosaiken und Malereien*, Fribourg-en-Brigau, 1917, pp. 887-893, pl. 167, n° 1 (oratoire des 40 martyrs, de Jean VII, 705); pl. 168, n° 2 (passage à la rampe du Palatin, 1^{re} moitié du VIII^e siècle). Pour l'oratoire de Jean VII dans l'ancienne basilique vaticane, W. DE GRÜNEISEN, *op. cit.*, pl. LXVI (le dessin de Grimaldi ne permet pas de préciser comment Jésus délivre Adam; l'absence d'Ève paraît douteuse).

Gloire (deux points qu'on a noté à Açıkel Ağa kilisesi), par la présence des deux prophètes et des portes de l'Enfer. Ainsi, la représentation cappadocienne se situe entre ces deux types. Il semble, d'autre part, que l'iconographie byzantine de la scène se soit cherchée aux cours du IX^e et du X^e siècle, comme le prouvent les schémas variés des Psautiers et des peintures cappadociennes⁴⁵.

APPARITION DE JÉSUS AUX SAINTES FEMMES (fig. 2 et 18).

Il s'agit de l'illustration du texte de Luc (24, 9) et de Matthieu (28, 9). Jésus (IC XC), venant de la gauche, bénit les Saintes Femmes, les saluant (XAIRETE) ; il porte une tunique brune sous un manteau pourpre. Les Saintes Femmes sont nommées *myrophores*, comme dans les scènes où elles se rendent au sépulcre (E MYPOΦΩPE). La Vierge (MP ΘV) est prosternée devant le Christ ; enveloppée du maphorion pourpre, elle tend ses mains cachées par l'étoffe pour saisir le pied de Jésus. En arrière, en une pose comparable à celle d'Ève précédemment, Madeleine est debout, levant les mains sous le manteau brun.

Ce sujet est exceptionnel en Cappadoce ; on ne connaît de certaine que la représentation d'une église voisine déjà citée, Bahattin Samanlıği kilisesi ; la composition est semblable mais dans un style du X^e siècle⁴⁶. Il s'agit cependant d'une image tôt codifiée ; on la voit, par exemple, sur l'ivoire Trivulce attribué au V^e siècle et sur l'Évangélaire de Rabula⁴⁷. Le schéma d'Açıkel Ağa kilisesi est celui du célèbre ivoire, la seule différence vient de ce que les deux Maries ont les mains voilées. On remarque l'absence de nimbe pour les deux femmes alors que la Vierge est nimbée dans les autres scènes ; sur la miniature de l'Évangélaire syrien, les deux Maries étant prosternées, le nimbe attribué à la Vierge permet de les distinguer entre elles.

LES ORNEMENTS.

Les ornements sont au nombre de quatre, deux sur l'arc triomphal, un autre à l'arête de la voûte, le dernier sur la corniche de la nef.

DÉCORS DE L'ARC TRIOMPHAL.

Du côté absidal, sur l'arc triomphal court un rinceau blanc peint sur fond gris. Le motif est très régulier, suite d'enroulements circulaires concentriques s'écartant symétriquement d'une tige commune. Nous ne l'avons encore jamais rencontré en Cappadoce.

45. La formule s'est codifiée au cours du XI^e siècle, cf. la variété des types antérieurs, note 40 (le schéma du Psautier de Bristol, XI^e siècle, a rejoint l'iconographie byzantine malgré les tendances archaïsantes du livre), notes 41 et 42 ; en Cappadoce, le type byzantin se voit à Karabaş kilise, 1060-1061, et dans les églises à colonnes de Göreme (JERPHANION, *op. cit.*, II, p. 347 et I, pp. 391-392).

46. N. et M. THIERRY, *op. cit.*, p. 169, fig. 41 et pl. 76 b. On peut penser, là encore, que l'iconographie d'Açıkel Ağa kilisesi a influencé celle de cette église qui lui est proche, cf. notes 30 et 36. Jerphanion avait cru reconnaître la scène à Sainte-Croix de Mavruca, elle n'est pas discernable (*op. cit.*, II, pp. 225-226, pl. 174, n° 2).

47. W.F. VOLBACH, *op. cit.*, n° 111 ; J. LEROY, *op. cit.*, pl. 32 ; G. MILLET, *op. cit.*, 542-544.



FIG. 18. — Apparition aux Maries.



FIG. 19. — Hagios Stéphanos. Détail du plafond. Pied de la Croix sur feuillage habité d'oiseaux.

Du côté de la nef, dans le champ incurvé qui surmonte l'inscription on voit un rinceau composé d'une série de cornes d'abondance se suivant en opposant leur courbe (fig. 4, 18). Une palmette sort de chaque évasement symétriquement à la corne d'abondance. Le motif commence au nord par une corne d'abondance et se termine au sud par une palmette. Les cornes, de couleur brune sont ornées de deux séries de cercles jaunes et d'un petit rectangle au niveau de leur élargissement. Les palmettes à trois lobes répondent à deux modèles ; le long du bord supérieur elles sont faites de deux zones de couleur, brune au centre, jaune en périphérie, un cerne blanc longe les trois lobes ; en bas, elles sont de deux teintes gris-vert, cernées d'un double trait noir. Enfin, deux petites étoiles à cinq branches sont peintes sous les palmettes supérieures alors que deux fleurettes à cinq pétales jaillissent d'entre les lobes de la palmette inférieure.

L'ensemble est d'un type unique jusqu'à présent en Cappadoce. On peut en rapprocher cependant quatre décors, le motif étant alors un rinceau libre étendu à un champ rectangulaire et non un rinceau de bordure ; il s'agit du plafond d'Hagios Stéphanos, des voûtes de la chapelle n° 3 de Mavrucan, de la chapelle sud de l'Église de Joachim et Anne à Kizil Çukur et de l'Église à la Vigne dans ce dernier vallon⁴⁸. Ce sont des champs de cornes d'abondance stylisées d'où jaillissent des grappes de raisin, et à Hagios Stéphanos, également des grenades (fig. 19) ; ces feuillages constituent un fond végétal en arrière de grandes croix ; ils sont habités d'oiseaux évoquant les décors paradisiaques à Hagios Stéphanos et dans la chapelle sud de l'Église d'Anne et Joachim.

Hors de la Cappadoce, ce motif est souvent utilisé ; d'origine hellénistique, il s'est étendu à tout le bassin méditerranéen. Sous une forme plus ou moins végétale, plus ou moins stylisée, il est d'emploi très fréquent au VI^e siècle. A Saint-Vital de Ravenne, les jeux de cornes d'abondance se voient aussi bien sur les douelles stuquées des arcades qu'à l'encadrement mosaïqué de l'arc absidal⁴⁹. Les pavements mosaïqués de cette époque le présente souvent en bordure, ainsi à l'église de Djerash (datée de 531-532) où cornes et palmes sont très feuillues, ainsi pour la mosaïque de l'« Asinus Nica » à Djemila où les éléments sont traités de façon bien plus sèche ; sur la mosaïque palestinienne comme sur celle d'Algérie, l'espace vide entre palmettes et cornes est semé de petites croix⁵⁰. Ce semis de remplissage est très marqué à Açıkel Ağa kilisesi où les éléments du rinceau sont grêles. Il semble qu'il s'agisse d'un mode d'ornement très développé à partir du VI^e siècle sur les mosaïques et plus encore sur les tissus. Les étoffes byzantines offrent de nombreux exemples d'étoiles dans les champs libres ou de petites feuilles de lierre et autres tiges foliées jaillissant entre les lobes des palmettes⁵¹.

A Açıkel Ağa kilisesi, le rinceau est assez particulier car les cornes d'abondance rehaussées d'ornements rappellent de fines pièces d'orfèvrerie ; une certaine préciosité se décèle qu'accentue la stylisation variée des palmettes et la présence des étoiles et fleurettes. Cette préciosité n'est pas sans évoquer l'art de la fin du VI^e siècle et du début du VII^e dont les rinceaux grêles où s'accrochent vrilles et feuilles de lierre, rinceaux qu'on trouve aussi bien sur les tissus que sur les pièces d'orfèvrerie, nous semblent d'un esprit bien proche de celui que nous étudions ici⁵².

48. Cf. n. 13, 14 et N. et M. THIERRY, *Église de Kizil Tchoukour*, dans *Monuments Piot*, L, 1958, p. 112, fig. 5, notre description ne tenait pas compte des animaux dans le feuillage (perdrix et un petit cerf passant) et nous avions, à tort, adopté le terme de Jerphanion « croix de sainte Euphémie » pour cette représentation sur fond végétal d'une croix à pied fleuri (JERPHANION, *op. cit.*, II, pp. 147-150). Pour « Üzümlü kilise », l'Église à la Vigne, de Kizil Çukur (et Hagios Stéphanos) illustrations à paraître dans *Cahiers archéologiques*. Signalons, encore inédit, un rinceau fruste de ce type dans un oratoire du même vallon.

49. H. PEIRCE et R. TYLER, *L'art byzantin*, Paris, 1932-1934, II, pl. 93 et 77 ; ailleurs, I, pl. 11 a et b, pl. 109 a, 167 a, et II, pl. 17 a et b. Cf. cornes d'abondance grêles et fleurettes à Antalya, M. H. BALLANCE, *Cuman Cami't*, dans *Papers of the Brit. School at Rome*, XXIII, 1955, pl. XXVI, C.

50. F. S. J. SALLER et F. B. BAGATTI, *The town of Nebo with a brief survey of other ancient christian monument in Transjordan*, Jérusalem, 1949, pp. 280-289, pl. 47, 48 ; dans H. PEIRCE et R. TYLER, *op. cit.*,

II, pl. 122, 123 (pour Djerash). M. M. LEMÉE, Thèse du III^e cycle en cours : *Maisons à mosaïques du quartier central de Djémila* (Communication à l'École des Hautes-Études, Séminaire H. Stern, le 1^{er}-3-68).

51. H. PEIRCE et R. TYLER, *op. cit.*, I, pl. 144 b, 181 ; II, pl. 47, 181-182.

52. H. PEIRCE et R. TYLER, *op. cit.*, II, pp. 51-52, pl. 197 c et 172 b. *L'art byzantin. Art européen. Catalogue*, Athènes, 1964, n° 503, pp. 425-427. Cet aspect gracieux semble se généraliser au VII^e siècle : cf. en Arménie, à Goş, dans G. N. TCHOUBINACHVILI, *Recherches sur l'Architecture arménienne*, Tiflis, 1967, en russe, pl. 70-71 ; en Géorgie, à Djvari, dans R. SCHMERLING, *Petites sculptures architecturales du Moyen Âge géorgien*, Tiflis, 1962, en russe, pl. I ; comme à Constantinople, dans H. PEIRCE et R. TYLER, *op. cit.*, II, pl. 175 a. Des rinceaux plus ou moins comparables se retrouvent dans les manuscrits savants du X^e siècle, la corne d'abondance étant cependant assez mal individualisée, cf. K. WEITZMANN, *Die byzantinische Buchmalerei des IX. und X. Jahrhunderts*, Berlin, 1935, fig. 14, 30, 36, 37, 54, 274, 289.

MOTIF A L'ARÊTE DE LA VOÛTE (fig. 2 et 9).

A la voûte, entre les bustes des prophètes, on voit un motif simple composé d'une feuille de lierre d'où partent deux tiges fines recourbées en S. Nous rencontrons donc ici la feuille triangulaire (en cœur, en as de pique, ou feuille de lierre si elle est plus réaliste) qui du V^e siècle au VIII^e est si souvent utilisée. Elle se voit aussi bien en frises qu'en rinceaux et qu'en semis sur les revêtements peints et mosaïqués ou sur les étoffes⁵³. L'élément en S, de type grêle lui aussi, se retrouve sur divers tissus byzantins et sur un bijou du Deuxième trésor de Chypre (début du VII^e siècle)⁵⁴. A Rome, à Sainte-Marie-l'Antique, un motif voisin est utilisé tout au long du VIII^e siècle; sur les draperies peintes en trompe-l'œil, l'élément en as de pique allongé est dessiné au-dessus d'un trait en double S (décor datant de Jean VII, vers 705), ou avec deux petits traits divergeant de son pied (San Crisogono, 731-741), ou sans adjonction quelconque (décor datant de Zacharie, 741-752)⁵⁵.

En Cappadoce, la feuille de lierre ne se voit que dans la basilique de Selme, monument de datation difficile; l'élément constitue une frise le long des moulures de l'église⁵⁶.

ORNEMENT DE LA CORNICHE (fig. 2 et 22).

Quelques fragments seulement en sont conservés sur la paroi nord de la nef; l'ornement est grossièrement peint sur la bande brun-rouge du fond. Le motif est constitué par trois éléments; au centre, une rosette faite d'un cercle de points blancs, et de part et d'autre, deux éléments trilobés qui l'encadrent (en fait, sorte de gouttes munies de deux appendices latéraux). L'ensemble dérive vraisemblablement d'un décor très souvent reproduit en bordure des pavements palestiniens du VI^e siècle; sur les mosaïques, deux feuilles trilobées évoquant le laurier, accostent un petit cercle, un losange séparant chacun des motifs⁵⁷.

Cet ornement n'a pas d'équivalent en Cappadoce. Par contre, l'usage de la rosette faite de points blancs, ici encore entre les médaillons de l'arc triomphal (fig. 5), se retrouve dans quelques églises: à Ihlara, Egri Taş kilisesi, Ağaç altı kilisesi et Yılanlı kilise; ailleurs, dans l'église en croix libre de Mavrucan et à Saint-Théodore⁵⁸.

53. H. PEIRCE et R. TYLER, *op. cit.*, II, pl. 16, 18, 28 a, 51 (et note précédente); pour les semis, citons leur large emploi sur les mosaïques palestiniennes, cf. F. S. J. SALLER et F. B. BAGATTI, *op. cit.*, pp. 55-67, pl. 20, n° 3 et 4, au Mont Nebo, église des Saints-Lot-et-Procope, de 527-530; p. 254, pl. 42, n° 4, El Quweisme, où deux rameaux latéraux partis du pied de la feuille s'incurvent au-dessus d'elle; au Liban, église de Beit-Mery, cf. M. CHEHAB, *Mosaïque du Liban*, Paris, 1958, pp. 165-171, pl. CVI; sur les peintures de Baouit, mur du kôm et des chapelles XXX, XXXVIII (dans la XXXV, frises de feuilles à deux follicules), cf. *Photos des Hautes-Études*, n° 1996-1998, 2176, 2205, etc.). En Cappadoce, l'église construite d'Eski Andaval, V^e siècle, offre l'exemple bien connu de la croix cantonnée de quatre feuilles de lierre (J. STRZYGOWSKI, *Kleinasiens, ein Neuland der Kunstgeschichte*, Leipzig, 1903, pp. 67-68, fig. 57). Enfin, cornes d'abondance et feuilles de lierre sont parfois associées, cf. deux exemples extrêmes, les diptyque d'Aerobinde, 506, et le sarco-

phage wisigoth de Bordeaux, dans H. PEIRCE et R. TYLER, *op. cit.*, II, pl. 16 a et 17 b.

54. H. PEIRCE et R. TYLER, *op. cit.*, II, p. 134, pl. 23 et 197 a.

55. J. WILPERT, *op. cit.*, pl. 165, 176 b, 185. Le caractère bicolore de la feuille divisée par la nervure centrale se rencontrait déjà sur les pavements de Palestine, cf. S. J. SALLER, *The memorial of Moses on Mount Nebo*, Jérusalem, 1941, pp. 216-225, pl. 90, 93 (mosaïque de la fin du VI^e siècle ou du début du VII^e). Ainsi, dans l'ornementation comme dans l'iconographie, les peintures de Sainte-Marie-l'Antique témoignent d'une évolution byzantine (notes 33 et 44).

56. N. et M. THIERRY, *op. cit.*, pl. 15 b.

57. Cf. dans F. S. J. SALLER et F. B. BAGATTI, *op. cit.*, pl. 15, n° 1 et dans A. GRABAR, *L'iconoclasme byzantin dossier archéologique*, Paris, 1957, fig. 101.

58. N. et M. THIERRY, *op. cit.*, p. 62, fig. 9; pl. 38 a, 39 b; pl. 46, 47. JERPHANION, *op. cit.*, pl. 173, n° 2 et 147.

ÉPIGRAPHIE.

Le style des inscriptions est sobre et classique (fig. 4, 5, 9, 10, etc.). Les lettres sont des onciales simples avec pleins et déliés; l'ensemble évoque les alphabets monumentaux du VI^e au VIII^e siècle, ceux des pavements de Palestine ou des mosaïques de Saint-Démètre de Salonique par exemple, ou ceux des peintures romaines dont celles de Sainte-Marie-l'Antique⁵⁹. On note cependant sur l'arc triomphal (fig. 4) une tendance à l'allongement des caractères et à leur déformation « spitzbogig »⁶⁰, un aspect plus sophistiqué que pour les légendes des scènes.

L'orthographe est bonne malgré quelque confusion entre certains diphtongues et la voyelle phonétiquement équivalente. Ainsi, η est remplacé par ε; α par ε, mais aussi η par α d'où l'orthographe fort rare du nom d'Euphémie (ΕΥΦΟΙΜΗΑ). La confusion de ι avec η se voit également, ce qui est chose courante; par contre, le remplacement de ου par ω l'est moins et traduit un parler local d'accent orientalisant (CΑΜΩΗΑ). On remarque encore comme particularité l'enfantement nommé Ι ΓΕΝΝΑ (fig. 11).

♦♦

CARACTÈRES DE CES PEINTURES

A Açıkel Ağa kilisesi, les couleurs ont en grande partie conservé leur éclat. On remarque l'importance du fond jaune vif qui constitue la haute bande centrale des arrière-plans; il est encore employé pour les vastes nimbes, pour la plupart des rideaux qui s'entrouvrent sur les croix et pour le bois de celles-ci. Le brun et la pourpre violacée sont utilisés pour les vêtements sombres, les roses et les blancs (avec ombres brunes et vertes) pour les étoffes claires. Le rinceau de l'arc triomphal est une étonnante harmonie de bruns et de gris-verts. Cet ensemble de couleurs, les proportions de leur emploi où dominent les jaunes, les blancs et les roses, les belles inscriptions blanches ou noires soigneusement disposées, rappellent les décors romains du VI^e au VIII^e siècle⁶¹. En Cappadoce, cette palette aux couleurs vives et claires n'est pas toujours facile à apprécier en raison du mauvais état de conservation des peintures; on peut citer comparativement l'église Sainte-Croix de Mavrucan, une partie des décors d'Egri Taş kilisesi (où dominant également le rouge et le vert), l'église d'Ağaç altı (où le bleu clair s'allie au jaune orange, cette dernière teinte servant de fond aux figures de saints, comme à Açıkel Ağa kilisesi)⁶², enfin, Hagios Stéphanos, Üzümlü kilise, Mavrucan n° 3.

59. G. et M. SOTIRIOU, *Basilique de Saint-Démétrius à Thessalonique*, Athènes, 1952, pl. 60-71; F. S. J. SALLER et F. B. BAGATTI, *op. cit.*, pl. 31-34; A. GRABAR, *Le haut Moyen Âge*, Genève, 1957, p. 48; P. ROMANELLI et P. J. NORDHAGEN, *S. Maria Antiqua*, Rome, 1964; sur notre fig. 15, on remarque une certaine similitude pour les lettres Α, Β, Μ, et Ι.

60. V. GARDTHAUSEN la considérait comme caractéristique du IX^e siècle (*Die Schrift, Unterschriften und Chronologie im Altertum und im byzantinischen Mittelalter*, Leipzig, 1913, pp. 147-151, pl. 3), mais l'enquête est à reprendre car elle semble plutôt une survivance de haute époque disparaissant au X^e siècle. De toute façon, l'utilisation des caractères épigraphiques comme critères chronologiques doit toujours être faite avec la plus extrême prudence.

61. Cf. A. GRABAR à la note n° 59, mais aussi, pour les couleurs gaies et claires des panneaux mobiles et des miniatures, *L'âge d'or de Justinien*, pp. 189-210.

62. JERPHANION, *op. cit.*, II, p. 229; N. et M. THIERRY, *op. cit.*, p. 65, pl. 1; p. 86, pl. II.

Le fond devant lequel se déroulent les scènes est divisé en trois bandes horizontales, jaune, très haute, au centre, verte en bas, bleu sombre en haut. Cette organisation est rare en Cappadoce et paraît un signe de haute époque⁶³. On remarque parallèlement l'absence de décor accessoire pour les diverses scènes narratives. La seule exception est constituée par la maison de la Vierge (fig. 10), maison romaine de type simple avec son toit en bâtière et ses tuiles rondes⁶⁴. Dans les cycles cappadociens du IX^e et du X^e siècle, on a toujours quelques décors d'architecture interrompant les épisodes ou leur servant de fond ; cette absence totale d'accessoires ne se voit qu'à Ağaç altı kilisesi, sur le versant nord de la voûte d'Egri Taş kilisesi, à l'église en croix libre de Mavruca⁶⁵.

**

Le style de ces peintures rappelle celui de la fin de la période protobyzantine, altéré cependant par la rusticité du peintre.

Le modelé des figures, traité de façon impressionniste est ramené à quelques touches rapides qui esquissent le visage. On peut encore observer cette technique sur le Christ de la Crucifixion (fig. 13) où les deux flancs ombrés du nez forment deux grandes traînées de part et d'autre de l'arête nasale elle-même solidaire du plan du front ; on voit là comment s'ébauchent les schémas de la stylisation linéaire.

Les vêtements ont gardé quelque chose du drapé antique, particulièrement les tuniques claires à claves des saints ou le manteau pourpre du Christ lors de l'Apparition aux Saintes Femmes (fig. 6, 18). On remarque l'attitude du Christ de la Descente aux Limbes (fig. 17), le dos rond, l'épaule haute, la courbe d'un seul trait du corps ; elle fait partie du répertoire paléochrétien et se retrouve, par exemple, dans les manuscrits de Rossano, de Sinope, de Rabula comme sur les patènes de Stumma et de Riha⁶⁶. Cette silhouette stéréotypée a peu survécu dans l'art byzantin du IX^e siècle alors que l'art carolingien l'a adopté et largement répandu.

Le style des figures féminines est élégant, toutes sont très élancées, et leur long cou, leur visage fin au menton petit et rond, sont pleins de charme (fig. 13, 17, 18). Les personnages masculins, plus brutaux, en raison du type sémitique choisi et de la rapidité du dessin, ont également de hautes silhouettes. Ainsi se différencient-ils des figures des Psautiers et autres manuscrits du IX^e siècle, comme des représentations cappadociennes « archaïques », où les proportions sont lourdes. Si l'on peut ainsi comparer les visages du Christ de la Crucifixion ou de l'Apparition aux Saintes Femmes (fig. 13, 18) avec ceux qu'on lui prête dans bien des scènes narratives du Paris grec 510 (880-883), on voit qu'il n'en est pas de même pour les figures entières⁶⁷. Les personnages d'Açikel Ağa kilisesi sont, en effet, moins trapus que dans les manuscrits du IX^e siècle ; les proportions antiques sont encore respectées, la tête est le huitième du corps.

63. On la voit à la chapelle n° 3 de Mavruca (cf. n. 13), à Kizil Çukur (cf. n. 48), dans les églises d'Ihlara, d'Egri Taş, Kokar et Pürenli Seki, dans l'église de Belisirama (du X^e siècle mais archaïsante en bien des points) dite Bahattin samanlığı kilisesi (cf. N. et M. THIERRY, *op. cit.*, p. 65, n. 54) et à Saint-Théodore (JERPHANION, *op. cit.*, II, p. 45).

64. On voit un bâtiment semblablement traité sur le manuscrit de Rossano, H. PEIRCE et R. TYLER, *op. cit.*, pl. 141 b.

65. N. et M. THIERRY, *op. cit.*, pl. 38-42, pl. 27 et suiv. ; JERPHANION, *op. cit.*, pl. 173-176.

66. H. PEIRCE et R. TYLER, *op. cit.*, pl. 142, 143, 145, 203 a, 140, 144.

67. H. OMONT, *op. cit.*, pl. XXX, XXXV, XXXVI, XLV, XLVI ; dans quelques-unes de ces scènes, l'attitude du Christ, bénissant ou saluant est superposable à celle de la figure n° 18.

Un détail technique mérite d'être relevé, celui de la façon dont les chevelures sont exécutées. Ainsi, les cheveux du Baptiste et d'Isaïe (fig. 9) rappellent ceux des Christ reproduits sur les monnaies de Justinien II (685-695 et 705-711)⁶⁸ et ceux du Crucifié de Sainte-Marie-l'Antique (fig. 15). On reconnaît la même chevelure épaisse et haute, comme une perruque dont les mèches parallèles sont finement dessinées à l'intérieur. On remarque encore à Açikel Ağa kilisesi les deux grosses boucles finales qui couvrent toute la largeur des épaules comme une chappe, détail qu'on retrouve couramment du VI^e au VIII^e siècle comme le traitement des ondulations par petits traits parallèles à l'intérieur d'une succession de renflements (cf. pour Samuel, fig. 9)⁶⁹.

A propos des ornements, nous avons vu qu'il fallait se référer constamment à l'art byzantin du VI^e siècle et du VII^e comme nous venons de le faire pour quelques éléments du style de ces peintures. En Cappadoce même, en raison de l'importance des destructions, nous avons peu cité de documents comparatifs. Il est vrai aussi que les décors y ont souvent des caractères régionaux dans lesquels le tréfonds oriental s'associe aux survivances paléochrétiennes ; ainsi les décors d'Hagios Stéphanos, de Mavruca n° 3, d'Ağaç altı kilisesi, d'Egri Taş kilisesi (et ceux d'Ihlara et de Kizil Çukur qui s'en rapprochent), sont moins conformes aux traditions byzantines officielles.

Le décor d'Açikel Ağa kilisesi nous paraît, en effet, se rattacher plus à l'art des grandes villes byzantines qu'au fond proprement cappadocien ou monastique oriental. Comme nous l'avons vu, son iconographie reflète cependant des origines syro-palestiniennes, et à ce propos il convient de rappeler les analogies constatées avec le répertoire de la petite staurothèque Fieschi-Morgan⁷⁰, mais il est bien certain qu'il s'agit de scènes christologiques d'usage courant à Constantinople et dans les grandes métropoles d'Asie comme Antioche ou Césarée dont la Cappadoce a successivement dépendu⁷¹.

**

68. A. GRABAR, *L'iconoclisme*, *op. cit.*, fig. 12-14.

69. Pour la chevelure « en chappe », cf. le Christ du diptyque du Consul Justin, 540, et de l'Ascension de l'Évangéliste de Rabula, 586, dans A. GRABAR, *L'iconoclisme*, *op. cit.*, fig. 76-78 ; le Christ de Saint-Polyeucte, 524-527, dans R. MARTIN HARRISSON et N. FIRATLI, *Excavations at Sarafhana in Istanbul ; second and third preliminary reports*, dans *Dumbarton Oaks Papers*, 1966, p. 222 et suiv., fig. 33 ; le Christ de Mren, 640, N. et M. THIERRY, *Notes sur des monuments arméniens en Turquie*, dans *Revue des Études arméniennes*, II, 1965, pp. 171-173, fig. 8 (cf. encore, fig. 11, les prophètes). Pour les ondulations traitées par renflements indépendants, outre le témoignage de Mren, cf. sur le manuscrit de Sinope, H. PEIRCE et R. TYLER, *op. cit.*, II, pl. 151. Ajoutons que ces techniques de la chevelure ont remarquablement survécu en Cappadoce durant la période « archaïque » et au-delà ; les détails des mèches finement dessinés à l'intérieur de la chevelure et la division en plusieurs masses (Samuel, fig. 9), se retrouvent jusqu'au XI^e siècle, cf. M. GOUGH, *The monastery of Eski Gümüş*, dans *Anatolian Studies*, XIV, 1964, pp. 147-161, pl. XXIX-XXXI.

70. Elles méritent d'être résumées : composition de la Nativité avec l'inscription H I'ENA ; type simplifié de

la Crucifixion avec les proportions allongées du Christ et le geste de Jean ; Descente aux Limbes où le Christ est très grand et dépourvu d'auréole. Enfin, Rosenberg (cf. n. 35) avait étudié la liste hagiographique de ce petit monument ; aux apôtres et au Baptiste s'ajoutaient trois saints médecins, sept militaires (dont, naturellement, Théodore et Georges) et deux évêques, Anastase et Nicolas ; cette liste, que l'auteur attribue à Jérusalem ou à Antioche, pourrait donc aussi bien s'appliquer à notre chapelle cappadocienne. Quant à la date de cet objet, donné de l'an 700 ou de la fin du X^e siècle (cf. notes 41, 42), elle reste d'intérêt secondaire ; il s'agit de compositions archaïques ou archaïsantes.

71. E. KITZINGER, *Byzantine art in the period between Justinian and iconoclasm*, dans *Actes des XI. Internationalen Byzantinisten-Kongresses*, Munich, 1958, 50 p. ; l'auteur insiste sur l'association de deux tendances à la fin du VI^e siècle et au début du VII^e, tendance hellénistique d'origine savante et tendance « abstraite » ou de stylisation plus ou moins linéaire, en partie d'origine syro-palestinienne, ceci aussi bien dans la capitale que dans les provinces (pp. 28-29) ; sans suivre totalement l'auteur, il faut bien reconnaître l'unité de l'art byzantin de cette époque, malgré la pluralité de ses aspects.

CONCLUSIONS

Au terme de cette analyse, il semble que nous puissions attribuer ces peintures à la période pré-iconoclaste. Nous avons vu, en effet, que la corniche, qui, au bas des voûtes, suit les parois de la nef et de l'abside, comme les ornements tels que les cornes d'abondance et les feuilles de lierre, sont très évocateurs du répertoire byzantin architectural et décoratif du VI^e siècle et du VII^e. Le cycle christologique se rattache, scène par scène, aux images les plus anciennes, y compris la Descente aux Limbes. Enfin, le décor des parois de la nef où alternent les icônes de saints et les croix entre les rideaux relève des programmes pré-iconoclastes tels qu'on les connaît par les textes et par les deux ensembles qui nous sont parvenus, ceux de Saint-Démètre de Salonique et Sainte-Marie-l'Antique, la présence des croix y apportant cependant une variante de la pensée⁷².

Quelques détails nous font penser que ces peintures sont de la fin de la période pré-iconoclaste, des dernières années du VII^e siècle ou du début du VIII^e. Ainsi, l'omophorion de l'évêque Nicolas, étroit et noué bas sur la poitrine est différent, avec son pan médian, de celui des évêques du VI^e siècle et du VII^e, comme on peut le voir à Saint-Apollinaire in Classe et à Saint-Démètre de Salonique, par exemple ; il est semblable à ceux que portent les évêques peints au VIII^e siècle à Sainte-Marie-l'Antique. De même, le costume impérial des archanges de l'abside ne comprend pas encore le loros mais il n'est plus tout à fait celui des mosaïques de Saint-Apollinaire in Classe, car le manteau tombe devant une tunique longue. Enfin, le degré de stylisation du rinceau aux cornes d'abondance, un certain allongement des lettres classiques de l'inscription correspondent déjà à une interprétation de l'art du VI^e siècle. Les similitudes observées entre ces peintures et celles de Sainte-Marie-l'Antique prennent alors toute leur valeur ; assez proche dans le temps, ce décor cappadocien constitue un nouveau jalon entre l'art du VI^e siècle et celui du haut Moyen Age.

Pour la Cappadoce du VII^e-VIII^e siècle, province saisonnièrement envahie par les bandes arabes, ces peintures si peu provinciales ou folkloriques, prouvent combien certaines communautés religieuses pouvaient rester unies aux centres byzantins contemporains. Il est probable que la situation privilégiée du Hasan daği, sévère massif montagneux situé un peu à l'écart de la route des invasions, facilitait la survie des communautés monastiques sans les isoler vraiment⁷³.

On peut évidemment envisager une datation tardive des peintures d'Açikel Ağa kilisesi ; il s'agirait alors d'un programme pré-iconoclaste repris après la Crise, dans la deuxième moitié du IX^e siècle. On aurait en ce cas un véritable pastiche, tant du point de vue iconographique que stylistique, et la valeur documentaire de cet ensemble n'en serait guère diminué. Cependant, nous avons vu que des différences importantes, de programme, d'iconographie et de style séparaient ces décors des peintures post-iconoclastes de Cappadoce, les « peintures archaïques » du Père de Jerphanion, peintures assez faciles à définir à partir de deux exemples datés du

72. E. KITZINGER, *op. cit.*, pp. 40-47, 22-27, 7-11 ; A. GRABAR, *Martyrium*, Paris, 1946, II, p. 343 ; A. GRABAR, *L'iconoclasme*, *op. cit.*, pp. 21-23, 36-38, 47-48 et surtout 77-91. Pour les croix votives, il faut savoir qu'en Cappadoce, du paléochrétien (Zilve, n° 3, JERPHA-

NION, *op. cit.*, I, p. 584) à l'iconoclaste (Hagios Basilios, JERPHANION, *op. cit.*, II, pp. 105-110) la croix a toujours été révérencée, cf. la chapelle n° 3 de Mavrucan et Hagios Stéphanos (notes 13, 14, 48).

73. N. et M. THIERRY, *op. cit.*, cartes 2 et 3, pp. 10-15 et 221.

règne de Constantin Porphyrogénète seul (913-920), Ayvalı kilise, nettement byzantine, et Tavşanlı kilise, restée très provinciale. D'autre part, de nombreux éléments les rattachant à une tradition byzantine plus ancienne nettement individualisée, il est difficile de croire qu'un pastiche de caractère aussi homogène ait pu être conçu par le peintre rustique qui décora cette petite chapelle. En conséquence, nous pensons pouvoir rejeter l'hypothèse d'une datation post-iconoclaste ; nous pensons qu'il s'agit d'une œuvre sans prétention artistique mais très évocatrices des beaux décors byzantins disparus du VII^e siècle et du début du VIII^e.

..

Il nous faut revenir sur l'importance de ces peintures cappadociennes. Parmi les décors pré-iconoclastes de la région, celui d'Açikel Ağa kilisesi a une place particulière car son programme est exemplaire, associant un cycle christologique court à des panneaux votifs consacrés à la croix et aux saints. Les nombreuses scènes narratives des temps paléochrétiens ont fait place aux interprétations symboliques ainsi qu'aux images d'exaltation de la croix et de vénération des saints.

Ce décor est donc une excellente illustration de l'évolution du culte constaté dans tout l'Empire byzantin⁷⁴. La présence de sainte Euphémie le rattache encore plus aux autres témoignages de son temps. L'importance donnée aux images de la croix correspond particulièrement au renouveau de son culte à la fin du VI^e siècle et au VII^e, époque où l'on reprit le symbole constantinien de la Croix qui donne la Victoire⁷⁵. On sait, d'autre part, combien la victoire d'Héraclius sur les Perses et le retour de la Vraie Croix exalta encore son culte⁷⁶. Le reste du programme n'est pas moins intéressant. Ainsi, le choix de la Lettre aux Hébreux dont est tirée l'inscription (fig. 4) est destiné à exalter la figure du Christ, prêtre d'une Église dont celle de la terre n'est qu'une image⁷⁷ ; la représentation du Baptiste à l'arête de l'intrados, à l'entrée du sanctuaire, insiste sur le rôle de Préfigure de celui-ci⁷⁸ ; les quatre évangélistes répartis sur le même intrados sont là comme représentants de l'enseignement du Christ ; de même, lors de la Crucifixion, on a insisté sur la valeur du témoignage de Jean (fig. 13), le disciple désigne le Christ et n'a pas cette attitude neutre de tristesse qu'il aura ultérieurement, la tête appuyée sur la main. Enfin, le cycle christologique est également remarquable, pas tant à propos de l'Enfance que de la Mort ; à la Crucifixion succèdent deux scènes de résurrection (fig. 2), la première symbolisant à la fois la Victoire sur la Mort et celle sur le Mal⁷⁹. A ce titre, les trois scènes du versant nord de la voûte constituent un ensemble comparable au folio 13 r de l'Évangélaire de Rabula⁸⁰ où la Crucifixion est associée à deux scènes de Résurrection, les Saintes Femmes au tombeau et le Christ

74. Cf. n. 72.

75. A. GRABAR, *L'iconoclasme*, *op. cit.*, pp. 24, 27-30, 33. Pour l'importance locale du culte de la croix, cf. n. 72.

76. A. LIPINSKY, *op. cit.*, p. 143 et suiv. Sur le linteau nord de l'église de Mren, qui date de l'époque d'Héraclius, on voit une scène d'exaltation de la Croix (N. et M. THIERRY, *op. cit.*, *Revue des Études Arméniennes*, II, p. 172 ; B. ARAKELIAN, *Les reliefs arméniens du IV^e au VII^e siècle*, Erivan, 1949, en arménien, pp. 60-61, fig. 49).

77. Cette correspondance connue entre le divin et le terrestre explique en partie l'importance des images archeïropoïtes du VI^e siècle au VIII^e ; cf. A. GRABAR, *L'iconoclasme*, *op. cit.*, pp. 30-33 et p. 34 où l'auteur

parallèlement insiste sur l'idée que l'Empire grec est le reflet du Royaume céleste.

78. Cf. n. 10 pour les autres décors byzantins où le Baptiste est exalté.

79. Rappelons qu'à Hagios Stéphanos (cf. n. 10, 14) on voit côte à côte sur la paroi sud une image du Christ vainqueur du Mal, piétinant le lion et le serpent, et le Christ vainqueur de la Mort, suivant en partie l'image paléochrétienne du Christ encadré par les apôtres et brandissant la croix (la première image est inédite, la seconde est reproduite dans J. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Nouvelles notes*, *op. cit.*, fig. 20 ; cet auteur, à la suite de Jerphanion, n'a pas identifié le sujet et la description, pp. 17-18, est erronée).

80. J. LEROY, *op. cit.*, pl. 32.

leur apparaissant ; le peintre d'Açikel Ağa kilisesi a substitué à la seconde scène l'image nouvelle, et symboliquement plus riche, de la Descente aux Limbes. En résumé, le petit cycle cappadocien peut être résumé par deux mots : Incarnation, Résurrection⁸¹.

Pour l'histoire de la décoration des chapelles, les peintures de cette église sont également révélatrices (fig. 2).

On a remarqué l'ordonnance de ce décor conçu et réalisé « d'une seule volée ». La division de la nef en registres parallèles à sa longueur suit les lignes architecturales ; au bas des parois on voit les mouvements d'une draperie, sous la corniche, la série des icônes, à la voûte, les scènes de la Vie du Christ et les médaillons des prophètes. L'organisation par panneaux des parois de la nef rappelle le mode de décoration des Romains, très soumis à la disposition architecturale ; à l'époque chrétienne cette habitude avait persisté et l'on connaît les nombreux exemples des Catacombes de Rome, de celles de Sofia, celui de la chapelle n° III de Baouït ou de la petite salle funéraire récemment découverte à Nicée (fig. 20)⁸². En Cappadoce, l'église n° 3 de Mavrucan témoigne assez bien de cette division par panneaux, certains d'entre eux encadrant des losanges ou des bandes verticales (fig. 21). A Açikel Ağa kilisesi, l'alternance des croix entre les rideaux et des figures de saints relève des mêmes principes ; de plus, le bord des rideaux dessinant les côtés d'un losange centré par la croix, la notion d'organisation architecturale s'en trouve renforcée (fig. 22). Le fait est d'autant plus intéressant à remarquer qu'il disparaît ultérieurement ; les divisions des parois par panneaux, l'usage d'encadrer les figures ne se retrouvent pas en Cappadoce au IX^e siècle et au X^e lors de la campagne décorative post-iconoclaste⁸³. Par contre, le récit christologique à la voûte conserve sa continuité ; on savait déjà que les cycles cappadociens « archaïques » étaient de tradition pré-iconoclaste⁸⁴, ils retrouvent la forme narrative, plus prolixe, du VI^e siècle et se déroulent sans interruption en registres superposés.

Enfin, grâce à cette église, nous possédons un petit cycle pré-iconoclaste en assez bon état ; les témoignages de ce type sont si rares et si fragmentaires que l'intérêt de ce modeste

81. A propos de cette limitation du récit, on peut citer les représentations dogmatiques sur certaines staurothèques, dont celle de New York (fig. 16), A. FROLOW, *Les reliquaires de la Vraie Croix*, Paris, 1965, pp. 207-208.

82. Déjà A. Grabar, à propos de l'architecture sacrée d'Asie Mineure, avait prouvé qu'elle restait très fidèle à la tradition antique de l'édifice funéraire voûté de Constantinople ou Rome, *Martyrium*, op. cit., II, p. 381. Comme exemples de décors figurés et ornementaux soumis à la disposition architecturale, cf. pour Rome, A. GRABAR, *Le premier art chrétien*, Paris, 1967, fig. 235, 250, 251, 258 ; de décors ornementaux et symboliques, cf. K. MIATEFF, *La peinture décorative de la nécropole de Serdica*, Sofia, 1925 (résumé français de 9 pages) et D. L. DIMITROV, *Le système décoratif et la*

date des peintures murales du tombeau antique de Silistra, dans *Cahiers archéologiques*, XII, 1962, pp. 35-52 (à comparer avec le tombeau de Nicée). A Baouït, on connaît l'alternance des scènes de la vie de David et de carrés ornés de grecques, J. CLÉDAT, *Le monastère et la nécropole de Baouït*, Le Caire, 1904, pp. 13-22, pl. XII ; pour Nicée, photos dans *Life*, août 1967 (?). Des décors paléochrétiens de panneaux où alternent architectures et croix sous des arcs ont été repris en Occident au IX^e siècle ; l'église de Santullano, Oviedo, en offre un exemple ; A. GRABAR, *Le haut Moyen Âge*, op. cit., pp. 67-68.

83. Cf. n. 15 ; ajoutons qu'à Sainte-Marie-l'Antique, au VIII^e siècle, les saints ne sont pas encadrés un par un, J. WILPERT, op. cit., pl. 145, 158, 165, 185, etc.

84. A. GRABAR, *Martyrium*, op. cit., II, p. 169.

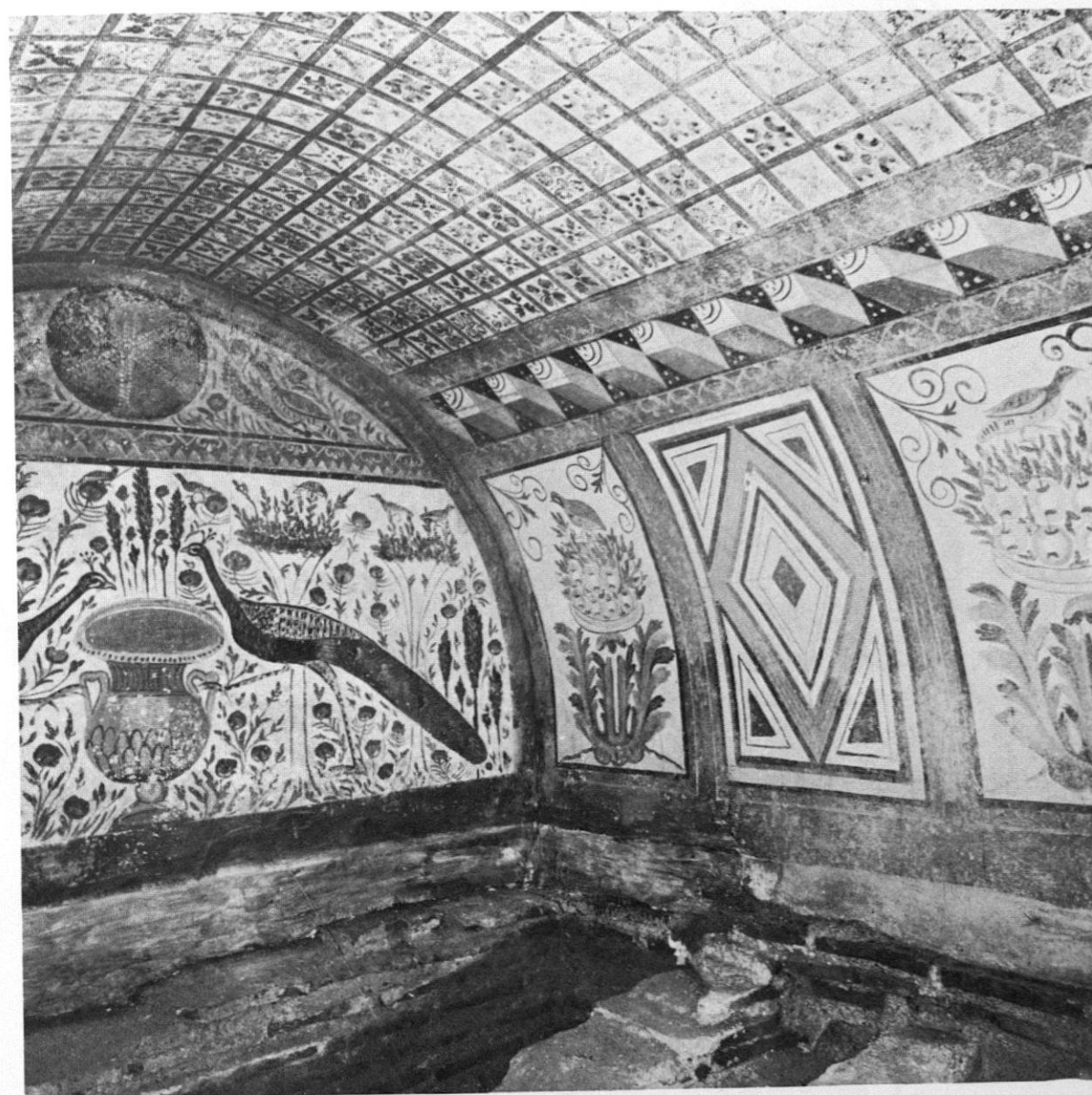


FIG. 20. — Nicée. Chambre funéraire.

exemple s'en trouve réhaussé⁸⁵. La crucifixion est conforme à la composition primitive et la Descente aux Limbes trouve ici une de ses premières formes byzantines parmi celles qui jalonnent la longue élaboration du sujet. Pour les autres scènes, on constate qu'elles sont déjà en grande partie constituées au VII^e-VIII^e siècle telles qu'on les verra après l'iconoclasme ; ainsi est confirmé ce que nous savions déjà par l'étude des petits monuments, ampoules

85. En Cappadoce, signalons encore celui de la chapelle n° 3 de Mavrucan, celui de l'église en croix près du même village (JERPHANION, op. cit., II, pp. 206-234), les trois scènes d'Hagios Stéphanos, Annonciation,

Voyage à Bethléem et Baptême (documents à paraître dans *Cahiers archéologiques*), le cycle court d'Ağaç altı kilisesi et celui (en partie du moins) d'Egri Taş kilisesi (N. et M. THIERRY, op. cit., ch. V et IV).



FIG. 21. — Chapelle n° 3 de Mavrucan. Angle sud-ouest.

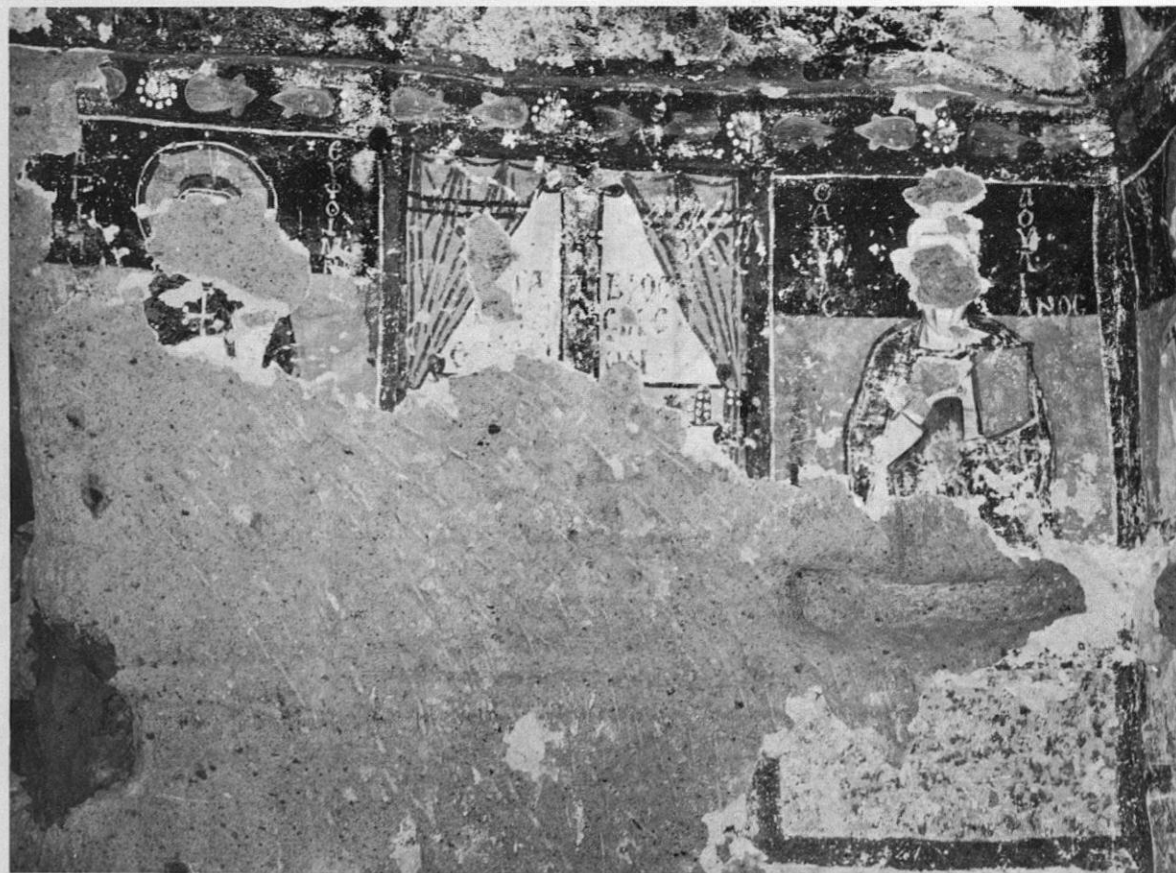


FIG. 22. — Paroi nord près du sanctuaire.

de Monza, ivoires, pièces d'orfèvrerie, miniatures, aussi bien que par les mosaïques du VI^e siècle⁸⁶. Pour l'histoire de l'iconographie byzantine en Cappadoce où les cycles « archaïques » sont si nombreux, ce décor apporte un précieux enrichissement à l'étude de l'origine et de l'évolution des thèmes ; nous y avons constaté un caractère dogmatique qui ne transparait plus dans les récits narratifs développés du IX^e siècle et du X^e qui nous sont parvenus.

★ ★

En dernier lieu, rappelons qu'il s'agit là d'un décor pré-iconoclaste, même s'il fut exécuté à une date plus tardive, à la fin du VIII^e siècle lors de la passagère restauration des images (787-815) ou au IX^e après la victoire définitive des Iconodoules. En effet, l'absence d'inscription dédicatoire, si elle laisse toujours planer un doute sur l'âge de ces peintures, importe peu pour la définition de leur programme et de leurs caractères.

Étampes.

N. THIERRY.

J. Gouillard, que nous remercions ici, a bien voulu nous communiquer quelques notes de son fichier à propos des cycles pré-iconoclastes décrits dans des textes du VIII^e siècle. Jean de Damas cite : Nativité, Baptême, Transfiguration, Miracles, Passion, Mort Ensevelissement, Résurrection, Ascension (P.G. 94, col. 1240 a b c) ; Jean de Jérusalem précise quelques détails de la Nativité, puis du Baptême, de la Passion, de l'Anastasis, « *le Christ foulant Hadès et relevant Adam* », de l'Ascension et

énumère les Miracles (P.G. 95, col. 313 d à 316 a) ; ailleurs, il cite le Jugement dernier (col. 324 c, 325 a), la Crucifixion et de nouveau la Descente aux Limbes (col. 325 d).

86. Ce que disaient également H. Peirce et R. Tyler à propos de l'art byzantin de Justinien : « Les siècles à venir n'apporteront plus de changement fondamental au caractère byzantin », *op. cit.*, II, p. 25 ; ce jugement est surtout vrai si l'on arrête l'enquête à la fin du X^e siècle.

ANLAGE 6

Archives du Louvres

Palais de Berlin

Reprises du 2 octobre 1815 (décharge signée
du commissaire des guerres)

- 2 colonnes de porphyre vert
- 10 colonnes de granit gris dont 2 sont de même proportion que les colonnes de porphyre vert
- un sarcophage : Enlèvement de Proserpine.

(décharge signée de Schutz, conseiller du roi
de Prusse)

- 6 colonnes de granit gris
- 2 colonnes de brèche
- 1 colonne de marbre d'Istrie
- 1 colonne de vert antique.

LES DESSINS CAROLINGIENS DANS UN MANUSCRIT DE VERCEIL

par Christopher WALTER

Le codex CLXV de la bibliothèque capitulaire de Vercell (Piémont) est bien connu des savants depuis longtemps¹. Il s'agit d'un recueil canonique, suivi d'une série de lettres décrétales et d'une lettre de saint Augustin². Des compilations semblables de droit ecclésiastique se trouvent dans toutes les grandes bibliothèques. Ce manuscrit de Vercell a pourtant un intérêt spécial en raison de la série de dessins qui en occupent les premières pages, et que N. Gabrielli publia pour la première fois en 1950³. Depuis lors les savants font parfois allusion à l'un ou l'autre de ces dessins⁴ sans pour autant les présenter scientifiquement dans leur totalité d'une façon satisfaisante. Cet été à l'occasion d'un voyage en Italie j'ai pu étudier le manuscrit sur place. Je tiens à remercier M. le Chanoine G. Ferraris, bibliothécaire, des facilités qu'il m'a accordées pour étudier et photographier le manuscrit.

Gabrielli proposa la date approximative de 790 pour ces dessins, mais il semble qu'une date légèrement postérieure soit à préférer. L'écriture des inscriptions accompagnant les dessins, ainsi que celle du texte ne peut être antérieure au IX^e siècle⁵. Le format du manuscrit est de 27 × 19 cm⁶. Il est composé de quaternions, sauf pour le premier cahier qui ne comporte que deux feuilles.

1. G.F. NEIGEBUR, *La biblioteca del capitolo metropolitano di Vercelli*, dans *Rivista contemporanea*, 17, 1859, Turin, p. 127. A. SORBELLI, *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia*, vol. XXXI, Prato-Vercelli-Novara, Florence, 1925, p. 224.

2. Le manuscrit comporte les textes suivants : canons apostoliques ; canons des conciles de Nicée, Ancyre, Néo-Césarée, Gangre, Antioche, Laodicée, Constantinople III, Chalcédoine, Sardique, Carthage, divers conciles africains ; décrétales des papes Sirice, Innocent, Zosime, Célestin, Léon et Gélase ; lettre de saint Augustin, *Ad auxilium episcoporum pro causa injustae excommunicationis*.

3. N. GABRIELLI, *Le miniature delle Omilie di San Gregorio*, dans *Arte del primo millennio, Atti del II^o convegno per lo studio dell'arte del Medio Evo, tenuto presso l'Università di Pavia, nel settembre 1950*, Viglengo (Turin), pp. 300-11, et pl. CLVIII-CLXIII.

4. P. DE PALOL, *Une broderie catalane d'époque romane : La Genèse de Gérone*, dans *C.A.*, IX, 1957, p. 241 ; A. GRABAR, *L'iconoclasme byzantin, dossier archéologique*, Paris, 1957, p. 61, n. 4 ; J. PORCHER, *Aux origines de la lettre ornée médiévale*, dans *Mélanges*

E. Tisserant, V, 1964 (*Studi e Testi*, 235), p. 275 ; K. HOLTER, *Der Buchschmuck in Süddeutschland und Oberitalien*, dans *Karl der Grosse, Lebenswerk und Nachleben*, III, *Karolingische Kunst*, éd. W. BRAUNFELS et H. SCHNITZLER, Düsseldorf, 1966, p. 102 ; J. HUBERT, J. PORCHER et W.F. VOLBACH, *L'Europe des invasions*, Paris, 1967, pp. 139-42, et pl. 156-61.

5. ANDRÈS, alors préfet des archives eusébiennes de la cathédrale de Vercell, avait proposé une date antérieure au IX^e siècle (dans *Lettera all'Abb. Giacomo Morelli*, Parme, 1807, pp. 77-81, citée par SORBELLI, *op. cit.*), mais NEIGEBUR (*op. cit.*) opta pour le IX^e siècle, ainsi que SORBELLI. E.A. LOWE n'a pas inclus ce manuscrit dans son catalogue des *Codices latini antiquiores* (c'est-à-dire antérieurs au IX^e siècle). Le Dr Bernhard Bischoff, qui a soumis ce manuscrit à un examen paléographique, m'a obligeamment fait part de ses conclusions. A cause des onciales qui prédominent dans les inscriptions accompagnant les dessins, il se refuse à dater le manuscrit de la fin du IX^e siècle. Le manuscrit ne pourrait remonter à une date antérieure au second quart du IX^e siècle.

6. Mesure de SORBELLI (*op. cit.*).



FIG. 1. — Invention de la Croix.

se tient une demoiselle de compagnie. Sainte Hélène, debout sur le marchepied de son trône, étend les bras dans un geste d'adoration. Une inscription de la même écriture précise que l'homme est IUDAS.

Il s'agit d'une légende de l'Invention de la Sainte Croix, courante en Occident à partir du ^v^e siècle au plus tard⁷. D'après cette légende, l'empereur Constantin envoie sa mère Hélène à la recherche de la vraie Croix. Arrivée à Jérusalem, elle fait rassembler les Juifs, qui, effrayés, disent que Judas est en possession du secret. Judas se rend au Calvaire, où il se met à creuser. A vingt pieds de profondeur, il trouve les trois croix, qu'il porte à Jérusalem. La résurrection miraculeuse d'un mort permet de discerner celle de Jésus-Christ. Hélène prend la vraie Croix et la dépose dans un reliquaire d'argent. Les saints clous sont

7. A. FROLOW, *La relique de la vraie croix*, Paris, 1961, p. 155 et seq., fait l'état des sources et de la bibliographie. V. surtout les 'Actes' de Cyriacus, *Acta Sanctorum*, mai, I, 445 et seq., 452: '(Judas) accipiens fossorium praecinxit se viriliter et coepit foedere. Cum autem fodisset passus viginti invenit tres cruces absconditas...' '(Beata Helena) cum magno autem studio collocans pretiosam Crucem, auro et lapidibus pretiosis

Premier cahier :

- 1 r^o et 1 v^o blanc.
- 2 r^o Invention de la Croix.
- 2 v^o Le concile de Nicée.
- 3 r^o Les saints Pierre et Paul.
- 3 v^o et 4 r^o Le premier concile de Constantinople.
- 4 v^o Le concile d'Éphèse.

Second cahier :

- 5 r^o Le Christ en Majesté.
- 5 v^o Commencement du texte.

A part quelques rares lettres initiales d'une exécution nettement inférieure, le manuscrit ne comporte pas d'autre image.

DESCRIPTION DES IMAGES

Invention de la Croix (fig. 1).

Au premier plan un homme est en train de déterrer trois croix avec un pic. Au-dessus de sa tête, on lit une inscription en onciales : UBI IUDA / S CRUCÈ INVE / NIT. Dans la partie supérieure du dessin un homme présente la Sainte Croix à un personnage nimbé et couronné. Derrière ce personnage, qui doit être sainte Hélène,

faciens loculum argenteum, in ipso collocavit Crucem Christi.' Grégoire de TOURS, *Hist. Franc.*, I, 34 (PL 67, 929 et seq.): 'Hujus tempore venerabile crucis Dominicae lignum per studium Helenae nobis ejus repertum est, prodente Juda Hebraeo, qui post baptismum Qui-riacus est vocatus.' Grégoire de TOURS écrit son histoire vers la fin du ^{vi}^e siècle. Cette version de la légende était donc courante en Occident au moins deux siècles avant la rédaction du *Verc.* CLXV.

trouvés par la suite au lieu même où la Croix était enfouie. Judas se convertit. Il change son nom en celui de Cyriacus. Sacré évêque de Jérusalem, il est martyrisé sous Julien l'Apostat⁸.

Le concile de Nicée (fig. 2).

Dans la partie gauche de ce dessin, l'empereur Constantin siège sur un trône. Sur le marchepied on lit une inscription : CONSTANTINUS (en onciales) *imp* (en minuscules). L'empereur tient un rouleau dans la main gauche ; il étend la main droite, vraisemblablement dans un geste de condamnation. Derrière lui se tiennent les gardes, avec lance et bouclier. Dans la partie droite du dessin est assis un clerc tonsuré. Ses pieds reposent sur un marchepied notablement plus élevé que celui de l'empereur. Il tient une plume et un livre. Derrière lui on remarque de nombreux clercs, mais il est impossible de savoir s'ils sont assis ou debout. Au premier plan à droite et à gauche, des personnages revêtus d'étoles sont accroupis et jettent des livres dans le feu. On lit une inscription : HERETICI / ARRIANI / DAMNATI (en onciales). Au-dessus on lit ce texte : SINODUS NICENI UBI FUIT NUMERUS / SCM PATR CCCXVIII ET OMNES / SUBSCRIP / SERU / N / T.

On peut comparer ce texte avec celui du traité *De Universo* V. 7, de Hrabanus Maurus composé entre 842 et 847 : *prima Nicaena synodus 318 episcoporum Constantino augusto imperatore peracta est in qua Arianæ perfidiae condemnata blasphemia de inaequalitate sanctae Trinitatis*.....⁹.

Les saints Pierre et Paul (fig. 2).

Les deux apôtres, nimbes, habillés d'une tunique et d'un manteau, se tiennent debout au premier plan du dessin. Saint Paul a un livre dans la main, tandis que saint Pierre tient deux clefs, dont l'une est représentée comme un chrisme. Ils font le geste de la conversation. Leur portrait est fidèle à la tradition, et de plus chacun est identifié par une inscription en onciales : PETRUS PAULUS. A l'arrière plan on voit deux édifices assez schématisés, dont l'un semble être une tour et l'autre une église. Un texte précise : UBI PETRUS ET PAULUS / DE HOC CONCILIO CON / FERUNT (en onciales).

Le premier concile de Constantinople (fig. 3).

Ce dessin, qui occupe deux pages, est divisé en deux par Gabrielli (pl. CLX et CLXIII). Sur la gauche l'empereur est assis sur un trône placé de biais. Il est habillé comme Constantin, mais il tient un livre dans la main gauche. Il étend la main droite. Derrière lui se tiennent les gardes avec lance et bouclier, mais habillés d'un manteau et d'une tunique. Sur le marchepied du trône on lit une inscription en minuscules : *domnus theodosi / us maior imperat / cristianissimus*. Sur la droite deux clercs tonsurés sont assis sur une banquette, les pieds posés sur un *suppedaneum*. Chacun tient une plume et un livre ouvert. Derrière eux on voit de nombreux clercs, dont l'un tient un encrier dans la main. Au premier plan

8. Version d'après F. MARTIN, *Études historiques et archéologiques sur les reliques de la Passion*, Paris, 1897, pp. 19-22.

9. PL 111, 124.



FIG. 2. — Le concile de Nicée ; les saints Pierre et Paul.

trois personnages déposent des livres dans le feu. On lit une inscription : HERETICOS MACEDO / NIANOS (en onciales). Le texte en onciales qui commence sur la page gauche continue sur la page droite : HUNC SINODŪ ACTŪ EST CONSTANTINO / POLI SUB THEODOSIO MAIORE CL / PATRIB CONGREGATI / AD CONDEMNATIONĒ / MACEDONII N(=H)E / RETICI ET / QUALIT / STATUER / IMPE / RA / TOR / ET OMNES SCRIPS TERTIUS HIC SINODS / ACTUS EFFESUS SUB THEODOSIO IUNIORE CONGRE / GATIS CC / PATRIB / AD CONDĀ / NATIONE / NES / TORII.

Le concile d'Éphèse (fig. 4).

L'empereur siège sur un trône. Il est habillé de la même façon que les autres dans les dessins précédents. Il tient un livre dans la main gauche. De côté et d'autre un clerc avec un livre et une plume se tient debout. En arrière on voit d'autres clercs ainsi que les gardes impériaux avec casque, bouclier et lance. Cette fois, le dessin comporte aussi un fond architectural, également schématisé, mais plus élaboré que celui de l'image des saints Pierre et Paul. On lit en bas de la page une inscription en onciales : THEODOSIUS



FIG. 3. — Le premier concile de Constantinople.

IUNIOR IMPR SINODUS EFFESIN / QUĒ CC SCĪ PATRIS CŪ IMPERATORE CONFIRMA / VERUNT ET SUBSCRIPSERUNT.

Le Christ en Majesté (fig. 4).

Le Christ, jeune et sans barbe, de type apollinien, siège sur un trône. Les deux courbes derrière le trône semblent former un halo, mais il est aussi possible qu'il s'agisse du dossier du trône¹⁰. Le Christ a un nimbe crucifère. De côté et d'autre on lit IHS XPS (en onciales). Le Christ tient un livre dans la main gauche. Avec la main droite il fait le geste de la bénédiction. A sa droite et à sa gauche se tient un ange. Au premier plan deux personnages étendent les bras dans un geste de prière ou d'adoration¹¹. Le personnage de gauche, qui est un homme, porte une couronne. La femme à droite porte une tunique

10. B. DE MONTESQUIOU-FEZENSAC, 'In sexto lapide', l'ancien autel de Saint-Denis et son inscription, dans C.A., VII, 1954, pp. 51-2. Le Psautier de Stuttgart (Biblia folio 23, Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart), éd. Ernest T. DE WALD, Princeton, 1930, comporte plusieurs représentations analogues, par exem-

ple aux f. 22, f. 32 v°, f. 77, f. 127 v°. Celles des f. 32 v° et f. 77 me semblent très proches de celle du Verc. CLXV. Dans ces deux scènes, on voit sûrement le dossier d'un trône et non pas un halo.

11. Le geste est ambigu. Cf. A. GRABAR, L'Empereur dans l'art byzantin, Paris, 1936, pp. 98-9.



FIG. 4. — Le concile d'Éphèse ; le Christ en Majesté.

richement ornée. Tous deux sont nimbés. De l'inscription de gauche deux lettres seulement (NI ? ou NT ?) sont identifiables, tandis que celle de droite est toujours lisible : *helena* (en minuscules) REGINA (en onciales). En haut de la page le texte explicatif est également partiellement effacé.

Il est probable que les deux personnages soient Constantin et Hélène. Si leurs traits avaient présenté une ressemblance exacte avec les figures de Constantin et Hélène sur les dessins aux folios 2 r° et 2 v° (fig. 1 et fig. 2), on aurait eu une preuve de l'identité des personnages représentés ici ; en l'absence de cette preuve, leur identité reste hypothétique. Il est à noter que le titre d'Hélène dans les 'Actes' de Cyriacus est *Regina*¹².

ANALYSE DU STYLE

Le style de ces dessins a un caractère éclectique. D'une part, on remarque des éléments communs aux traditions orientale et occidentale ; d'autre part, des innovations typiquement carolingiennes.

12. *Vid. sup.*, n. 7.

Les vêtements des empereurs — le manteau et la tunique bordée et ornée de bijoux — rappellent ceux de Justinien à Saint-Vital de Ravenne, ainsi que ceux de Pilate dans le Psautier de Stuttgart¹³. Il en est de même de la courte tunique et du pantalon de Judas, qui rappellent le costume des Mages à Saint-Apollinaire-le-Neuf de Ravenne, ainsi que dans plusieurs manuscrits carolingiens¹⁴.

Pour les vêtements d'Hélène, on peut trouver une analogie dans la représentation de sainte Justine dans les Homélies de saint Grégoire de Nazianze de l'Ambrosienne¹⁵. Les couronnes des empereurs, ornées de bijoux et surmontées d'une croix, ressemblent davantage à celle de sainte Justine qu'à celles des personnages représentés dans les Psautiers de Stuttgart et d'Utrecht. Le coussin présente un autre détail significatif : il est comprimé au milieu mais gonflé aux extrémités. On le voit déjà représenté de cette façon à Sainte-Marie-Antique de Rome (dans la fresque du Christ trônant sur la paroi nord exécutée pendant le pontificat de Paul I^{er}, 757-767)¹⁶. Cette façon de représenter un coussin est courante dans l'art carolingien, mais on ne la voit ni à Ravenne ni à Byzance.

La cuirasse, le casque et le bouclier des gardes sont aussi typiquement carolingiens. On peut les comparer avec ceux des gardes de Pilate dans le Psautier de Stuttgart¹⁷.

Dans la représentation du clergé, on trouve une analogie exacte avec le Codex Egino¹⁸. Dans le portrait de saint Augustin dictant à un clerc, la tonsure, l'habillement, l'étole ressemblent étroitement à ceux du clergé dans notre manuscrit de Verceil. De plus, la corne qui sert comme encier dans le dessin qui représente le concile de Constantinople (fig. 3), ainsi que celle de saint Augustin, est un détail banal dans l'art carolingien, mais on ne la voit jamais dans l'art byzantin.

Un dernier trait qu'il faut signaler est le nimbe crucifère du Christ. L'extrémité de chaque branche de la croix dépasse le cercle du nimbe. Le Christ enfant de Castelseprio porte le même nimbe crucifère, qui est propre, comme M. Grabar l'a déjà constaté¹⁹, à l'art carolingien et ottonien.

Le style favorise donc l'hypothèse d'une provenance italienne, et, puisque trois autres manuscrits illustrés dans le même style se trouvent à la bibliothèque de Verceil, la déduction de Gabrielli, que tous sont originaires d'un *scriptorium* de Verceil même, est vraisemblable²⁰.

ANALYSE ICONOGRAPHIQUE

Comme nous l'avons vu, la série des dessins comporte quatre sujets apparemment disparates : l'Invention de la Croix, trois conciles œcuméniques, les saints Pierre et Paul, le Christ en Majesté.

La représentation de l'Invention de la Croix dans le Sacramentaire de Gellone est

13. F. 49, ill. dans *Karl der Grosse*, III, pl. 71, fig. 11.

14. Le *Psautier de Stuttgart*, f. 84 ; un autre exemple dans Munich bibl. roy. lat. 26631, ill. dans A. BOINET, *La miniature carolingienne*, Paris, 1913, pl. I.

15. *Les miniatures du Grégoire de Nazianze de l'Ambrosienne* (Amb. 49-50), éd. A. GRABAR, Paris, 1943, I, Album, pl. XXVII, 2.

16. Cf. aussi le Christ dans l'*Évangéliaire de Godescalc* (Paris B.N. nouv. acq. lat. 1203, f. 3 r°), ill. dans *Karl der Grosse*, III, pl. I ; et le Christ dans l'*Évan-*

géliaire de Pérouse, ill. dans A. CALECA, *L'Evangelario altomedievale di Perugia*, dans *Critica d'Arte*, XIV, nuova serie, fascicolo 88, 1967.

17. F. 49.

18. J. HUBERT *etc.*, *L'Europe des invasions*, p. 139 et pl. 154.

19. A. GRABAR, *A propos du nimbe crucifère à Castelseprio*, dans *C.A.*, VII, 1955, pp. 157-9 et fig. 3. Cf. le nimbe du Christ au f. 28 du *Psautier de Stuttgart*. Ici aussi il s'agit d'une scène d'adoration.

20. N. GABRIELLI, *art. cit.*, pp. 303-4.

un peu antérieure à celle de ce manuscrit²¹. Le D initial de la collecte pour la fête de l'Invention de la Croix est figuré par un homme occupé à creuser un trou avec un pic. Dans le trou, on voit ensemble les trois croix ainsi que les saints clous. Le Codex Wessobrunn²² comporte plusieurs dessins illustrant la légende. Au centre du tableau de l'Invention de la Croix se dressent trois croix entourées d'une muraille munie de trois tours, sans doute la Cité Sainte. A droite se tiennent deux femmes qui seraient Hélène et sa demoiselle de compagnie. A gauche se tient un homme qui serait Judas. Le dessin de notre manuscrit (fig. 1) retient du Sacramentaire de Gellone l'homme qui creuse le trou, et du Codex de Wessobrunn les personnages, tout en les présentant d'une manière originale.

Au XI^e siècle, le thème est repris sur une broderie catalane²³. A partir du XII^e siècle, les représentations se multiplient en Occident, et notamment sur les reliquaires de la Sainte Croix²⁴. Une série analogue, illustrant la fête de l'Invention de la Croix, se trouve dans les lectionnaires syriens²⁵.

Quant aux conciles œcuméniques, nous savons qu'on fit représenter une série de fresques monumentales des six premiers conciles dans le narthex de l'église Saint-Pierre de Naples en 766²⁶; elles sont perdues depuis longtemps. Des séries analogues se trouvaient aussi à Constantinople, où il faut chercher l'explication de cette iconographie dans l'art officiel de l'Empire. L'une d'elles se trouvait au Milion (c'était à Constantinople l'équivalent de la pierre milliaire du Forum romain) au début du VIII^e siècle²⁷. Or, le Milion était un monument triomphal, 'une sorte d'arc de triomphe formé d'une coupole soutenue par quatre arcs disposés en carré'²⁸. Ce monument était surmonté des statues de Constantin et Hélène tenant entre eux la Croix tournée vers l'est²⁹. Ce groupe de Constantin et Hélène représente symboliquement leur association avec la Croix, dont la version plénière se trouve dans le Paris. B.N. grec. 510, où le rêve de Constantin, la victoire du Pont Milvius et l'Invention de la Croix se trouvent associés sur une même page. Dans ce même manuscrit se trouve aussi une représentation du premier Concile de Constantinople. Comme ces enluminures ont peu de rapport avec les homélies qu'elles accompagnent³⁰, on peut supposer qu'elles proviennent d'une iconographie officielle déjà établie, illustrant le rôle de l'Empereur dans l'Église.

On comprend encore mieux ce rôle, de même que la signification de ces enluminures, si on se rappelle les acclamations aux conciles. Marcien et Pulchérie à Chalcédoine en 451, Constantin et Irène à Nicée en 787 sont de nouveaux Constantins et de nouvelles Hélènes. 'Hélène a trouvé la Croix du Christ', proclament les Saints Pères de Chalcédoine. 'Pulchérie

21. Paris B.N. lat. 12048; cf. *Codices latini antiquiores* 618. Ill. dans Karl der Grosse, III, pl. 69, fig. 5.

22. Munich Clm. 22053, f. 13 v^o. Ill. dans Karl der Grosse, III, pl. 87, fig. 59. Je n'ai pu consulter l'édition fac-similé, A.V. ECKARDT, *Codex Wessobrunn*, Munich, 1923.

23. P. DE PALOL, *Une broderie catalane d'époque romane*, dans C.A., VIII, 1956, pp. 188-9, et fig. 1; *ibid.*, IX, 1957, pp. 237-43.

24. A. FROLOW, *op. cit.*, n^{os} 347, 385 et 546; *ibid.*, *Les reliquaires de la Vraie Croix*, Paris, 1965, fig. 17.

25. J. LEROY, *Les manuscrits syriaques à peintures*, Paris, 1964: Londres, B.M. add. 7169 (XII^e-XIII^e siècle), f. 13 v^o (répété), p. 355, et pl. 124. 2; Berlin Preuss. bibl. Sachau 304 (XIII^e siècle), f. 162 v^o et f. 163 r^o, p. 368, et pl. 126, 3, 4.

26. *Johannis gesta episcoporum Neapolitanorum*, dans

Monumenta Germaniae Historica scriptores rerum italicarum et longobardarum, p. 426; *DACL* III. 2, 2489, Conciles; A. GRABAR, *Iconoclisme*, p. 49.

27. A. GRABAR, *Iconoclisme*, p. 48.

28. R. JANIN, *Constantinople byzantine*, Paris, 1964, p. 103.

29. Th. PREGER (éd.), *Scriptores originum Constantinopolitanarum*, Παραστάσεις σύντομοι χρονικά (VIII^e-IX^e siècle, v. *Praefatio*, p. IX), Leipzig, 1901, p. 38, para. 34; Πάτρια Κωνσταντινουπόλεως (X^e siècle, v. *Praefatio*, p. III), Leipzig, 1907, p. 166, para. 29; A. GRABAR, *L'Empereur*, p. 38, n. 3; R. JANIN, *op. cit.*, p. 104.

30. S. DER NERSESSIAN, *The illustration of the Homilies of Saint Gregory of Nazianzen*, Paris B.N. gr. 510. A study of the connection between text and images, *DOP* 16, 1962, p. 219, et fig. 15.

l'a défendue et l'a sauvée'³¹. L'association persiste dans l'iconographie. Les représentations des conciles ainsi que de Constantin et Hélène se trouvent ensemble dans le narthex de l'église de Sopočani en Serbie³². A Sucevitza, en Roumanie, Hélène siège à côté de Constantin au milieu des évêques du premier concile de Nicée. L'empereur et l'impératrice tiennent la Croix dressée entre eux. Un texte d'Agobard, évêque de Lyon, remontant probablement au second quart du IX^e siècle, nous permet de supposer que des séries monumentales semblables existaient à cette époque en Occident ainsi qu'en Orient³³.

Une fois compris que ces images proviennent d'une iconographie officielle, c'est-à-dire qu'elles garantissent l'autorité et l'authenticité du document en tête duquel elles se trouvent, on peut expliquer facilement le reste de la série. Le premier document du recueil de Verceil est constitué par les canons apostoliques. Les saints Pierre et Paul garantissent donc son autorité³⁴, tandis que le Christ qui reçoit le culte de l'empereur et de l'impératrice est la source de toute autorité, soit dans l'Empire soit dans l'Église.

Paris.

Christopher WALTER.

31. E. SCHWARTZ (éd.), *Acta conciliorum oecumenicorum*, Berlin/Leipzig, 1933, II. i. 2, p. 155, l. 26, 27 (*Actio VI, acclamationes episcoporum*); II. ii. 2, p. 9. l. 22 (*ibid.*, version latine); P. Th. CAMELOT, *Ephèse et Chalcédoine*, Paris, 1962, pp. 112-4.

32. R. HAMANN-MACLEAN, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, Giessen, 1963, plan 17 b.

33. AGOBARD, *Liber de imaginibus sanctorum*, C. XXXII, PL 104, 225; E.J. MARTIN, *A history of the Iconoclast controversy*, Londres, 1930, p. 269; A. GRABAR, *Iconoclisme*, pp. 49-50.

34. On retrouve les saints Pierre et Paul ainsi que

les six premiers conciles représentés en tête d'un autre recueil canonique. (Il s'agit du Vat. lat. 1339. Ce manuscrit serait du XI^e siècle. V. P. FOURNIER, *Un groupe de recueils canoniques italiens des X^e et XI^e siècles*, dans *Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 40, 1916, pp. 96 et seq. Je remercie le Dr Bischoff de m'avoir signalé ces miniatures inédites, que j'espère publier par la suite.) Cette explication de la présence des saints Pierre et Paul dans le Verc. CLXV semble donc suffisante. Je signale cependant qu'ils jouent un rôle dans la légende de Constantin et Hélène. V. la version très populaire de la légende conservée dans l'Homélie 93 du PSEUDO-BEDE, PL XCIV, 494-5.

A PROPOS DE LA DATE DES FRESQUES DE CASTELSEPRIO

par André GRABAR

L'article du R. P. Christopher Walter qui porte sur les illustrations d'un manuscrit de Vercell¹, nous invite à revenir rapidement sur l'étude des célèbres peintures de Castelseprio². Le P. Walter lui-même n'a pas manqué de rappeler ces peintures à propos d'un détail iconographique que celles-ci ont en commun avec une illustration du manuscrit de Vercell³. Mais il n'a signalé ce point de ressemblance que pour mieux « situer » le codex de Vercell qu'il étudiait, et il est normal qu'il ne soit pas allé au-delà.

Or, ce point de parenté entre les deux œuvres pourrait servir aussi à l'étude des fresques de Castelseprio, ce qui, étant donné la qualité exceptionnelle et l'importance historique de Castelseprio, mérite d'être dit expressément.

C'est dans les années 50, qui ont suivi la découverte et surtout la première publication (1948) des fresques de Castelseprio, qu'on avait beaucoup écrit sur cette œuvre surprenante, et ce qu'on en a dit depuis est principalement basé sur les conclusions et les opinions formulées alors⁴. Or, tous les problèmes fondamentaux que Castelseprio pose aux historiens de l'art n'avaient pas été résolus par les auteurs de ces premières études, et c'est pourquoi aujourd'hui un désaccord entre les critiques persiste, quant à la date de ces fresques et à la nature ou l'origine de leur art. Le problème de la date est d'ailleurs étroitement lié à celui des origines de leur art. Ceux qui de nos jours voient dans les peintures de Castelseprio une œuvre purement grecque — témoin de l'« hellénisme éternel » inhérent à l'art byzantin — manquent d'arguments suffisants pour attribuer ces peintures à une date plutôt qu'à une autre⁵. Car la même tradition classique s'était manifestée à des occasions et à des moments différents.

1. Ch. WALTER, cf. ci-dessus pp. 99-107.

2. Précédemment nous avons consacré à ces peintures trois articles (dont l'un, publié en 1950, est parmi les plus anciens qui traitent de ces peintures : *Les fresques de Castelseprio*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, XXXVII, 1950, pp. 107-114. — *Les fresques de Castelseprio et l'Occident*, dans *Actes du III^e Congrès international pour l'étude du haut Moyen Age* (qui s'est tenu en Septembre 1951). Olten-Lausanne, 1954, pp. 85-93. — *A propos du nimbe crucifère*, dans *Cahiers Archéologiques*, VII, 1954, 157-159. Ces trois articles ont été réimprimés dans le *Recueil*, en trois volumes, de mes articles, publié sous le titre de *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*, Paris, 1968. J'ai également proposé des caractéristiques de l'art de Castelseprio, d'une inspiration analogue, dans : *Peinture byzantine* (Skira). Genève, 1953, 83-86 et *Le haut Moyen Age* (avec C. Nordenfalk) (Skira), 1957, 30.

3. WALTER, l.c., p. 105, note 19.

4. *Editio princeps*: G. P. BOGNETTI, G. CHIERICI, A. CAPITANI D'ARZAGO, *Santa Maria de Castelseprio*, Milan, 1948. A la fin de la même année, j'ai eu le plaisir de porter ce volume aux États-Unis où l'on ne connaissait pas encore cet ouvrage (première recension par Meyer SHAPIRO, dans *Magazine of Art*, Août 1950,

312 et suiv., et la même année, le premier de mes articles). Un an plus tard, K. Weitzmann, consacra à ces fresques un livre : *The fresco cycle of Santa Maria di Castelseprio*, Princeton, 1951. Les nombreux articles publiés par divers érudits depuis, en 1952 et plus tard, sont en grande partie cités dans les notes ou mémoires de Hans BELTING, *Probleme der Kunstgeschichte Italiens im Frühmittelalter*, dans *Frühmittelalterliche Studien I*, Berlin, 1967, pp. 97, 121, etc. Dans ma note 2, ci-dessus, je cite mes contributions à l'étude de Castelseprio, parce qu'elles ont échappées à l'auteur de ce savant mémoire.

5. Autant que je vois, c'est le cas de MM. Kitzinger et Belting. M. Weitzmann donne la préférence au X^e siècle puisqu'il fait dépendre directement Castelseprio de l'art de la Renaissance macédonienne à Byzance. Certains savants préférèrent une date beaucoup plus ancienne en supposant que la pureté des formes classiques à Castelseprio s'expliquerait mieux si on en rapprochait la date d'exécution de l'Antiquité (Capitani d'Arzago, Bognetti, Lazarev, Lemerle, etc.). Il m'est arrivé déjà de m'opposer à ce point de vue ; la détérioration de la tradition classique n'a pas suivi une courbe régulière, des diverses « renaissances » ayant ramené périodiquement des imitations plus parfaites des modèles antiques.



CASTELSEPRIO. — Détail de la scène de la Nativité.

Tandis que ceux des critiques qui relèvent à Castelseprio des traces de traditions latines et italiques établissent de ce fait des points de contacts avec des œuvres datées ou datables, et en déduisent une chronologie pour Castelseprio.

Dès mon premier essai sur Castelseprio, en 1950, je me suis rangé dans la seconde catégorie de ces critiques, et depuis lors, chaque fois que j'ai eu à parler de ces peintures, j'y fait observer simultanément, la primauté de la tradition classique liée à une connaissance approfondie des œuvres byzantines du haut Moyen Age, mais aussi la présence de motifs et de traits d'inspiration latine⁶. L'un de ces traits relevés dès 1950 est de ceux que le praticien reproduit mécaniquement ou presque, et qui de ce fait est particulièrement précieux pour l'historien. Il s'agit d'une manière spéciale de représenter la croix du nimbe crucifère du Christ (branches de la croix en forme de minces épingles à tête plus grosse qui dépassent le disque du nimbe). Cette forme, disais-je, ne nous est connue, en dehors de Castelseprio, que par des exemples carolingiens (et ottoniens qui s'inspirent sûrement de modèles carolingiens). Ce qui me faisait conclure que les peintres de Castelseprio devaient travailler à une époque voisine de celle des Carolingiens et qu'ils avaient subi une influence de l'art occidental. J'ai pu réfuter par la suite les observations de plusieurs confrères qui avaient essayé de limiter la portée de ma démonstration : il n'est

6. M. Shapiro, W. Koeller, D. Tselos, G. Panazza ont également rapproché Castelseprio des œuvres de l'Occident latin (*Magazine of Art*, Août 1950 ; *Art*

Bulletin 34, 1952 ; 38, 1956 ; *Arte lombarda*, 1, 1960), mais ils ont eu tort de vouloir l'incorporer dans l'art carolingien, ce qui n'est pas possible pour des raisons de style.

pas douteux, en effet, qu'aucun exemple connu de ce type du nimbe crucifère ne nous est attesté avant le IX^e siècle ni dans une œuvre grecque quelconque⁷. Le nimbe crucifère qu'on trouve à Castelseprio a toutes les chances d'avoir été créé dans le cadre de la peinture carolingienne, et c'est à des œuvres de cette peinture que les artistes de Castelseprio ont dû l'emprunter.

J'avais fait observer aussi, en 1950 et 1951, certaines autres particularités de la peinture de Castelseprio qui devaient être d'origine occidentale, sans avoir jamais pensé que ces fresques elles-mêmes pouvaient être rangées parmi les produits de l'art carolingien ou lombard (car le fond classique en version byzantine en est indiscutable). A ma connaissance, aucune de mes observations dans ce sens (les « occidentalisismes » de Castelseprio) n'a été contredite par la suite. Mais si les conclusions qui en découlent nécessairement ont été retenues quelquefois⁸, dans d'autres cas, tout récemment encore, on n'en a tenu aucune compte⁹. Ce qui à mon avis — qu'on me suive ou pas — ne peut que desservir nos études.

C'est pour rappeler cet aspect des recherches sur Castelseprio que je rédige la présente notice, mais aussi pour compléter la documentation sur laquelle repose ma recherche sur les apports occidentaux à ces fresques. L'une de ces additions nous est apportée par le recueil de Verceil que publie le R. P. Walter (article cité au début de la présente notice). Il comprend une image du Christ qui est garnie d'un nimbe crucifère du type que nous venons de décrire¹⁰. L'autre addition est du même genre : c'est encore un exemple d'un nimbe du type envisagé, qui apparaît cette fois sur une miniature du Psautier de Stuttgart. On le voit très nettement sur la nouvelle édition en fac-similé de ce manuscrit¹¹, et d'ailleurs le P. Walter le mentionne déjà, dans son article¹².

Autrement dit, voici deux exemples nouveaux du motif original qui nous a frappé à Castelseprio. Il s'agit encore d'œuvres carolingiennes et qui, l'une et l'autre, sont du IX^e siècle. Mais à cela s'ajoute un fait nouveau et important pour l'étude de Castelseprio : les recherches les plus récentes attribuent le premier des deux manuscrits illustrés à l'Italie Septentrionale, c'est-à-dire à la région même de Castelseprio, tandis que l'autre, le Psautier de Stuttgart, copié et illustré en France (Saint-Germain-des-Prés, vers 820-830), reproduit des miniatures provenant de cette même Italie du Nord.

Nous voici donc en mesure d'ajouter à notre argumentation précédente cette certitude : le motif occidental du nimbe crucifère du type qui nous occupe est de ceux qui, au IX^e siècle, étaient connus d'autres peintres de l'Italie Septentrionale. Il s'agit donc d'un trait qui situe dans le temps (vers le IX^e siècle) et l'espace (Italie Septentrionale) l'une des sources de Castelseprio, et nous aide ainsi à mieux comprendre cette œuvre.

Été 1968.

A. GRABAR.

7. Troisième de mes articles cités note 2.

8. J. HUBERT, dans *L'Europe des invasions* (Gallimard), 1957, p. 99 et *L'Empire carolingien*, 1968, 19.

9. En dehors des auteurs cités note 4, l'opinion du regretté Jean PORCHER, *L'Europe des invasions*, p. 121 et *L'Empire carolingien*, 101.

10. Noemi Gabrielli avait déjà proposé une édition des mêmes dessins du IX^e siècle (sans commentaire), mais le détail du nimbe crucifère nous avait échappé alors, la reproduction en étant médiocre : *Arte del Primo Millennio* (Actes du 2^e Congrès international du haut Moyen Âge, à Pavie, en 1950). Viglino, 1950, p. 301 et suiv., pl. CLXII.

11. *Der Stuttgarter Bilderpsalter*. Fac-simile-Band,

fol. 28. Les « épingles » de la croix, du nimbe n'apparaissent ici qu'au-delà du disque de celui-ci qui n'est pas traversé par la croix. — P. 25 du vol. du texte (date 820-830) et pp. 200-201 (modèles des images venant probablement de l'Italie Septentrionale). Le manuscrit et ses illustrations auraient été exécutés entre 820 et 830 à Saint-Germain-des-Prés, à Paris (B. BISCHOFF, p. 25) ; mais les images suivaient des modèles de l'Italie Septentrionale, peut-être de Ravenne (F. MÜTTERICH, pp. 200-201). Des prototypes provenant de l'Italie Septentrionale (VIII^e siècle) avaient été supposés déjà par Meyer SHAPIRO, dans *The Art Bulletin*, 1952, 163, et par BELTING, *l.c.* (note 4), p. 132 et suiv.

12. WALTER, *l.c.*, p. 105, note 19.

COPIES DE PEINTURES BYZANTINES DANS UN CARNET ARMÉNIEN DE « MODÈLES »

par S. DER NERSESSIAN

La Bibliothèque des Pères Mechitaristes de Venise possède un manuscrit, unique en son genre parmi les manuscrits arméniens connus à ce jour, et qui est un recueil de nombreux dessins ornementaux et figuratifs destinés à servir de modèles aux miniaturistes. Il avait été décrit, dès 1896, par le Père L. Alichan, mais ces articles, écrits en arménien¹, sont restés inaccessibles à la plupart des savants occidentaux, et le résumé très succinct publié plus tard par F. Macler ne faisait pas ressortir tout l'intérêt de ce manuscrit².

Des recueils de cet ordre sont connus en Occident. Je cite pour mémoire le célèbre Album de Villard de Honnecourt, architecte français du XIII^e siècle, qui n'est pas exactement un cahier de « modèles », pour ne parler que des carnets ou feuilles détachées dont les dessins ont des rapports avec les œuvres byzantines. Le plus important est le manuscrit de Wolfenbüttel, publié par H. Hahnloser et F. Rückers et auquel K. Weitzmann a également consacré une étude³. Ces travaux ont pu établir que ce recueil de scènes évangéliques et de figures isolées fut constitué par un artiste saxon du XIII^e siècle qui a copié des peintures byzantines contemporaines ; la plupart de celles-ci seraient, d'après K. Weitzmann, les miniatures de pleine page d'un évangile liturgique. Il y a quelques années D. J. A. Ross a découvert dans un manuscrit latin du XII^e siècle, Vatican. Lat. 1976, deux feuillets qui avaient appartenu à un carnet de modèles⁴. Ils sont recouverts, au recto et au verso, de dessins colorés qui copient des originaux byzantins et des miniatures syriennes d'inspiration byzantine. Certaines particularités de style permettent d'attribuer ces dessins à un artiste allemand du XII^e siècle. C'est au XII^e siècle qu'appartient également le feuillet de l'Augustinermuseum de Fribourg avec une représentation de la rencontre du Christ et de Zachée dans la partie supérieure, et deux saints cavaliers dans la moitié inférieure ; cette seconde scène est très probablement la copie d'une icône byzantine comme le pense K. Weitzmann⁵.

Tous ces carnets ou feuillets appartiennent à l'Occident ; du côté byzantin rien de pareil n'a été conservé, à moins qu'on ne considère comme un carnet de « modèles » le Ménologe du XIV^e siècle d'Oxford, MS. Gr. th. f. 1. Ce manuscrit se compose exclusivement de feuillets enluminés ; viennent d'abord les principales scènes de la vie du Christ, ensuite des portraits de saints commémorés du 2 septembre au 31 août, et à la fin sept miniatures de la vie de saint Démétrius⁶. On pourrait rapprocher ce type de manuscrit des Podlinniks russes, destinés aux peintres d'icônes, et dans lesquels les portraits des saints et les scènes

1. Quatre articles parus dans la revue *Bazmavep*, 1896, pp. 289-293, 348-352, 385-397, 446-450 et fig. 1 à 27.

2. F. MACLER, *Documents d'art arméniens. Notices et Descriptions*. Paris, 1924, pp. 25-35, fig. 9-21.

3. *Das Musterbuch von Wolfenbüttel. Mit einem Fragment aus dem Nachlasse Fritz Rückers herausgegeben von Hans R. Hahnloser. Mitteilungen der Gesellschaft für Vervielfältigende Kunst*. Vienne, 1929. K. WEITZMANN, *Zur byzantinischen Quelle des Wolfenbütteler Musterbuches*, dans *Festschrift Hans R. Hahnloser*. Bâle, 1961, pp. 223-250.

4. D. J. A. ROSS, *A Late Twelfth-Century Artist's Pattern-Sheet*, dans *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXV (1962), pp. 119-128.

5. K. WEITZMANN, *Icon Painting in the Crusader Kingdom*, dans *Dumbarton Oaks Papers*, XX (1966), pp. 78-79, qui donne aussi la bibliographie plus ancienne pour ce feuillet.

6. *Greek Manuscripts in the Bodleian Library*. An exhibition held in connection with the XIIIth International Congress of Byzantine Studies. Oxford, 1960, n° 88 et bibliographie pp. 46-47.



FIG. 1. — Fol. 46 v. Bénédiction des prêtres.

FIG. 2. — Fol. 47. Offrandes refusées.

des fêtes fixes se suivent dans l'ordre du calendrier liturgique. Mais à la fin du manuscrit d'Oxford un poème en vers iambiques nous apprend que Démétrius Paléologue, Ange, Ducas, l'a peint pour le secours et la consolation de son âme⁷. Il n'est pas exclu de penser, toutefois, qu'il ait pu s'inspirer d'un manuscrit analogue qui, lui, était destiné à servir de modèle aux peintres.

Quoi qu'il en soit nous ne possédons aucun recueil grec renfermant une variété de scènes et de figures, et qui aurait été en quelque sorte le pendant pictural du Guide de la Peinture de Denys de Fournia. L'intérêt du manuscrit de Venise dépasse, par conséquent, le cadre de l'art arménien et nous permet d'entrevoir le genre de recueil qui a pu exister à Byzance. Ajoutons aussi que le nombre de figures et de scènes qui y sont dessinées dépasse de beaucoup celui des recueils mentionnés plus haut.

Le manuscrit de Venise n° 1434, de format moyen, mesurant 18 × 14 cm, se compose en réalité de deux recueils : l'un, folios 1 à 25, est en parchemin, à l'exception des feuillets 14, 15 et 17 qui ont été ajoutés plus tard ; l'autre, folios 26 à 62, est en papier de coton. Le premier recueil est composé d'une manière assez homogène ; il renferme des

7. *Ibid.*, p. 46. Ce Démétrius était le fils de l'empereur Andronic II et il fut Despot de Thessalonique de 1322 à 1340.



FIG. 3. — Fol. 47 v. « Mariage » de la Vierge.



FIG. 4. — Fol. 48. — Visitation.

ornements végétaux et animaux, des initiales zoomorphiques, des figures isolées des prophètes et de saints, et des scènes du Nouveau Testament qui tous sont apparentés aux peintures des manuscrits arméniens⁸. Dans le second recueil, où les dessins ne sont pas tous de la même main, les ornements et les figures isolées sont moins nombreux ; on y trouve par contre, outre les scènes du Nouveau Testament, des compositions tirées de l'Ancien Testament, dont quelques sujets rarement représentés ailleurs⁹. La plupart des dessins ont de nouveau, comme sources, les miniatures arméniennes, mais il en est d'autres qui figurent des sujets étrangers à la tradition iconographique arménienne et ce sont ceux-là qui feront l'objet de cet article.

Trois scènes de l'enfance de la Vierge précèdent le cycle christologique ; ce sont : fol. 46 v, la Bénédiction des prêtres (fig. 1) ; fol. 47, les offrandes refusées (fig. 2) et fol. 47 v, le « Mariage » de la Vierge (fig. 3). Ces épisodes, inspirés par le Protévangile de Jacques, sont relatés aussi dans les versions arméniennes, mais les peintres arméniens ne les ont jamais représentés. Les seules scènes se rattachant à l'enfance de la Vierge dont on trouve des exemples arméniens, sont la Prière d'Anne, lorsque debout au pied de l'arbre, le regard levé vers le nid des oiseaux, elle déplore sa stérilité, et la rencontre d'Anne et de Joachim

8. Cette première partie fait l'objet d'une étude séparée qui paraîtra dans le volume commémoratif de la revue *Bazmavep*.

9. Ces sujets sont : fol. 44, le Transfert de l'arche par David, de Kirjath-Jearim à Jérusalem (I Chr. XIII,

5-8) ; fol. 44 v, le martyre du prophète Isaïe. Les dessins des folios 42 v et 43 représentent probablement Moïse faisant jaillir l'eau du rocher et élevant le serpent d'airain, celui du folio 43 v, l'autel dressé par David dans l'aire d'Arauna (I Chr. XXI, 18-26).

à la porte de la ville. L'un ou l'autre de ces sujets, de préférence le premier, figure en tête des Hymnaires pour illustrer le premier canon qui est celui de la Nativité de la Vierge.

Les événements importants de la vie de la Vierge qui, d'assez bonne heure, prirent place parmi les fêtes de l'église, figurent dans les Synaxaires et les Ménologes byzantins illustrés, mais les trois épisodes qu'on vient de nommer ne comptent pas parmi ces fêtes. On les trouve dans les manuscrits des Homélies de la Vierge composées par le moine Jacques Kokkinobaphos. Mais c'est surtout dans la peinture des églises, et plus particulièrement à partir de l'époque des Paléologues, que le cycle marial a reçu un grand développement, et c'est dans ces œuvres que nous trouvons des représentations comparables à nos dessins¹⁰ :

La Bénédiction des prêtres (fig. 1). Cette scène devrait venir après celle des offrandes : lorsque Marie fut âgée d'un an, Joachim convia les prêtres et les Anciens à un festin, et il leur présenta sa fille pour qu'ils la bénissent¹¹. Joachim, portant sa fille dans ses bras, s'approche de la table derrière laquelle sont assis deux prêtres ; le premier bénit la jeune Marie. Une main tardive a retouché les plis des vêtements de Joachim, et rehaussé de couleurs son visage, de même que les visages et les vêtements des deux prêtres. Il a aussi maladroitement répété le motif architectural (ou dessin géométrique ?) du fond.

La composition répète, en la simplifiant, le type iconographique byzantin qui n'a pas beaucoup varié au cours des siècles¹² : on n'y voit que deux prêtres, au lieu de trois, et les mets du festin ont été omis ; mais la table semi-circulaire, avec des ouvertures arquées sur le devant, rappelle celle qu'on voit dans cette même scène à l'église de Vatopédi, au Mont-Athos¹³. Très souvent Anne accompagne Joachim. En figurant Joachim seul, le dessinateur a suivi la variante, plus fidèle au texte, dont on trouve des exemples à Kariye Camii, à l'église de Joachim et Anne à Studenica, et dans d'autres monuments yougoslaves¹⁴.

Les offrandes refusées (fig. 2). Joachim, portant un agneau dans ses bras, et accompagné d'Anne, s'approche de la clôture de l'autel derrière laquelle se tient le grand prêtre. Un portique à grande ouverture arquée s'élève derrière le mur du fond, et un voile est jeté du toit conique du ciborium au toit plat de ce portique. Le dessin est de nouveau partiellement rehaussé de couleurs.

Deux scènes d'offrandes sont mentionnées dans le récit apocryphe : la première est celle où les offrandes furent rejetées par le grand prêtre en raison de la stérilité de Joachim et d'Anne ; la seconde est celle où Joachim se présenta au temple après son retour du désert et sa rencontre avec Anne, et où les offrandes furent acceptées¹⁵.

Le thème des offrandes repoussées fait partie, presque invariablement, du grand cycle marial et la composition ne varie que dans les détails : le grand prêtre se tient sous le ciborium, derrière la clôture du chœur, comme dans notre dessin, mais très souvent il lève les mains en signe de refus¹⁶. La scène des offrandes acceptées est beaucoup plus rare ; à la Péribleptos de Mistra, le prêtre descendu de l'autel accueille les deux époux¹⁷.

10. Pour une étude détaillée de tous ces thèmes, voir J. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Iconographie de l'Enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident*. T. I, Bruxelles, 1964.

11. Ce passage ne se trouve pas dans les versions arméniennes traduites par P. Peeters ou E. de Stricker, mais il se trouve dans d'autres versions arméniennes, cf. *Livres apocryphes du Nouveau Testament* (en arménien). Venise, 1898, pp. 253-254 et 266-267.

12. J. LAFONTAINE-DOSOGNE, *op. cit.*, pp. 128-133.

13. G. MILLET, *Monuments de l'Athos*. I. Les Peintures. Paris, 1927, pl. 88, 2.

14. J. LAFONTAINE-DOSOGNE, *op. cit.*, p. 132 et fig. 89. Paul A. UNDERWOOD, *The Kariye Djami*, Bollingen Series LXX. New York, 1966, vol. 2, pl. 109.

15. J. LAFONTAINE-DOSOGNE, *op. cit.*, pp. 61-62 et p. 82. Texte arménien dans *Livres apocryphes* : offrandes refusées, pp. 237, 250, 264 ; offrandes acceptées, pp. 3, 239, 253, 266.

16. LAFONTAINE-DOSOGNE, *op. cit.*, pp. 62-66.

17. *Ibid.*, pp. 88-89. G. MILLET, *Monuments byzantins de Mistra*. Paris, 1910, pl. 127, 2.

Malgré le geste de bénédiction du prêtre il nous semble que le dessin arménien représente les offrandes refusées, du fait que la clôture du chœur reste fermée et aussi parce que les deux époux ont une attitude affligée. D'ailleurs le geste du prêtre peut être interprété comme celui de la parole : ce même geste se retrouve dans la représentation du Catholicon de Chilandari, au Mont-Athos, où cette scène, placée au début du cycle, figure sans aucun doute les offrandes refusées. Un mur assez élevé y garnit le fond de la composition comme dans le dessin arménien, et un voile relie le ciborium avec un édifice en forme de portique qui se dresse devant un mur¹⁸.

Le « mariage » de la Vierge (fig. 3). Lorsque Marie eut douze ans, le grand prêtre convia tous les veufs d'Israël pour choisir celui auquel elle serait confiée. Quand après avoir prié devant l'autel sur lequel il avait disposé les bâtons des veufs, il restitua celui de Joseph, une colombe sortit du bâton et se percha sur la tête de ce dernier. Marie lui fut alors confiée¹⁹.

La scène de la prière qui dans la plupart des représentations byzantines précède celle du « mariage »²⁰ a été omise, mais l'attitude du grand prêtre, tenant d'une main un bâton et posant l'autre sur la tête de Marie, celle de Joseph qui s'incline légèrement, répètent la formule byzantine, tout particulièrement la composition de Kariye Camii²¹. Ainsi que dans plusieurs représentations byzantines le bâton fleuri tenu par le grand prêtre, inspiré par celui d'Aaron, s'est substitué à la colombe mentionnée par le texte apocryphe. Mais à la place des feuilles, le miniaturiste arménien a dessiné une petite boule d'où rayonnent des lignes, comme s'il s'agissait d'un flambeau. La seule différence notable avec les représentations byzantines se voit dans le groupe des veufs d'Israël : au lieu d'une masse compacte d'hommes âgés derrière Joseph, il n'y a que quatre hommes, dont deux jeunes et imberbes, debout à l'arrière plan.

La série mariale comprend deux autres scènes : les Funérailles et la Mise au Tombeau de la Vierge ; celles-ci, séparées des précédentes, sont dessinées au recto et au verso du folio 31 (fig. 5-6). Si les scènes de l'Enfance de Marie sont étrangères à l'art arménien, la Dormition a été souvent représentée. Les premiers exemples sûrs remontent au XIII^e siècle ; ce sont la peinture murale de l'église de Saint-Grégoire construite à Ani en 1215 par Tigrane Honents, et la miniature de l'évangile dit des Traducteurs qui date de 1232²². A partir du XIV^e siècle, cette scène fait partie très souvent du cycle christologique placé au début des évangéliaires. Mais il s'agit toujours de la Dormition proprement dite, et jamais on ne trouve plus d'une scène dans les manuscrits arméniens, pas plus d'ailleurs que dans les manuscrits byzantins. Le cycle de la mort de la Vierge, comme celui de son enfance, a été surtout développé dans la peinture monumentale et nous devons nous tourner encore une fois vers ces œuvres.

Les *Funérailles de la Vierge* sont dessinées au recto du folio 31, dans le sens de la hauteur de la page (fig. 5). Quatre apôtres portent le lit, en forme de civière, sur lequel la Vierge est couchée ; quatre anges suivent le convoi : le premier appuie contre son épaule l'épée nue avec laquelle il a tranché les mains du Juif Jephonias ; celui-ci est agenouillé

18. G. MILLET, *Athos*, pl. 78, 2.

19. Protévangile, VIII-IX. Dans la version arménienne les veufs apportent des tablettes, le grand prêtre inscrit le nom de Marie sur l'une d'elles, et lorsque cette tablette échoit à Joseph une colombe en sort et se perche sur la tête de ce dernier (*Livres apocryphes*, p. 11). Dans d'autres textes apocryphes, incorporés dans les Homé-

liaires, les bâtons sont mentionnés comme dans le Protévangile. (*Ibid.*, pp. 241-242, 255.)

20. LAFONTAINE-DOSOGNE, *op. cit.*, pp. 174-179.

21. P. UNDERWOOD, *op. cit.*, pl. 138.

22. J. STRZYGOSKI, *Die Baukunst der Armenier und Europa*. Vienne, 1918, vol. 1, p. 301, fig. 339. L. A. DOURNOVO, *Miniatures arméniennes*. Paris, 1960, p. 93.

au premier plan, tourné vers l'ange, et ses bras, coupés au-dessus du coude, restent attachés au lit. La *Mise au tombeau de la Vierge*, dessinée dans le sens normal, occupe le verso du folio 31 (fig. 6). Deux apôtres agenouillés sur le rebord d'un sarcophage y déposent le corps de Marie, enveloppé de bandelettes ; le couvercle du sarcophage est posé par terre au premier plan. Le Christ est debout de face au centre de la composition ; de la main droite il tient appuyé contre sa poitrine l'âme de la Vierge, qui a la forme habituelle d'un enfant emmailloté, de la main gauche il tient un rouleau. Trois apôtres sont debout à gauche et, à droite, deux jeunes femmes qui portent des cierges ; elles sont vêtues de tuniques longues à manches courtes. A l'arrière plan des anges s'inclinent en signe d'adoration ; l'un d'eux, à droite, avance les mains comme pour accueillir l'âme de la Vierge.

Par la présence des anges qui accompagnent le cortège funèbre, et par celle de Jephonias, le dessin arménien se rattache aux grandes compositions des églises yougoslaves de Studenica, Staro-Nagoričino et Gračanica²³ ; il s'en écarte, toutefois, par l'omission du Christ recevant l'âme de sa mère. Les deux thèmes — la mort et les funérailles — sont séparés dans d'autres monuments du XIV^e siècle, par exemple à Dečani, à Matejč, au Brontochion de Mistra, mais dans ces compositions les anges ne suivent pas le convoi²⁴.

En excluant la figure du Christ de la scène des funérailles le dessinateur arménien, comme les peintres de ces églises qu'on vient de nommer, demeure plus fidèle au récit apocryphe. Il est d'autant plus surprenant, par conséquent, qu'il ait représenté le Christ avec l'âme de sa mère dans les bras, dans la miniature suivante. On connaît peu d'exemples de la *Mise au tombeau de la Vierge*. Au Brontochion, où le cycle de la Dormition est particulièrement développé, trois apôtres tiennent à pleins bras le corps de la Vierge, qu'ils déposent dans un sarcophage ; trois autres apôtres portent le couvercle de ce sarcophage. A droite, où la peinture est en grande partie détruite, on distingue un évêque qui officie, un diacre et de grands candélabres²⁵. Au lieu de la *Mise au tombeau*, les peintres yougoslaves ont représenté l'Assomption de la Vierge : les apôtres se penchent sur le cercueil vide, et dans le haut de la composition la Vierge, assise dans une auréole, est portée par des anges²⁶.

La composition du recueil arménien reste isolée. On peut se demander si, au lieu de faire partie d'un cycle, le modèle de ce second dessin était une représentation unique où on avait combiné la Dormition et la *Mise au Tombeau*, comme certains peintres l'avaient fait pour la Dormition et les Funérailles. Les deux jeunes femmes portant des cierges allumés n'ont pas non plus leur correspondant parmi les exemples connus. Dans les grands ensembles de Sopočani, Staro Nagoričino et Gračanica quelques-uns des anges qui entourent le Christ ou suivent le cortège portent des cierges allumés, mais les seules femmes présentes sont les compagnes de Marie, femmes âgées et voilées²⁷.

C'est à cette même série de dessins dérivant de peintures byzantines que nous rattacherons les deux compositions qui s'intercalent entre les scènes de l'Enfance de la Vierge et le cycle christologique, à savoir la Visitation dessinée au folio 48, hors de l'ordre chronologique (fig. 4) et les Reproches de Joseph et son songe dessinés au verso de la même feuille (fig. 8). Par son sujet même la *Visitation* n'est pas étrangère à la tradition picturale arménienne, on en trouve d'assez nombreux exemples, comme miniature de pleine page, surtout dans les Évangélistes des XV^e-XVII^e siècles. C'est en raison des affinités stylistiques avec les miniatures

23. L. WRATISLAV-MITROVIĆ et N. OKUNEV, *La Dormition de la Sainte Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe*, Prague, 1931, pl. VI. 1, VII-VIII.

24. *Ibid.*, pl. XI-XIII. MILLET, *Mistra*, pl. 101-102.

25. MILLET, *Mistra*, pl. 102. 1.

26. WRATISLAV-MITROVIĆ et OKUNEV, *op. cit.*, pl. IX. 2, X, XII. 2.

27. *Ibid.*, pl. III, VII-VIII.

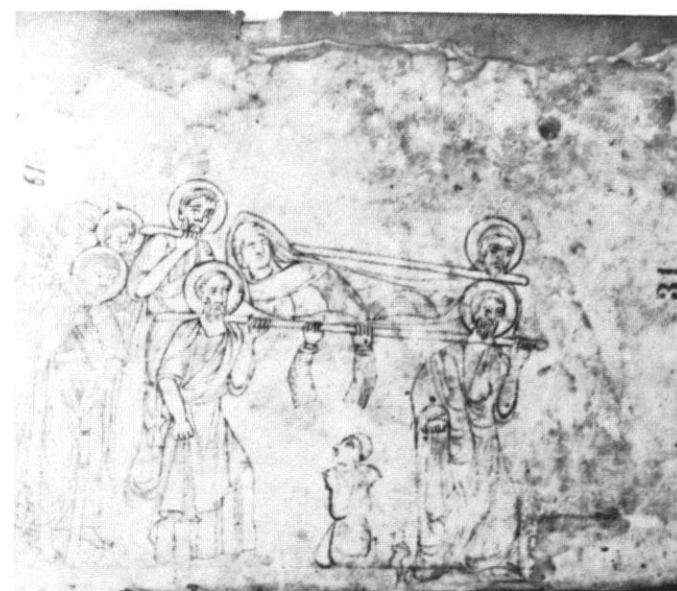


FIG. 5. — Fol. 31. Funérailles de la Vierge.

FIG. 6. — Fol. 31 v. Mise au Tombeau de la Vierge. ►



de l'Enfance de la Vierge que nous leur rattachons ce dessin. Cette parenté se voit très nettement lorsqu'on compare les figures de Marie et d'Élisabeth avec celles qui n'ont pas été retouchées, par exemple Joseph et les veufs dans la scène du « Mariage » de la Vierge (fig. 3). Ce sont les mêmes proportions, la tête relativement petite par rapport aux formes amples, la même manière de draper les vêtements. Cette parenté devient encore plus évidente lorsque nous considérons une des scènes de la vie du Christ comme la Nativité (fig. 8). On reconnaît la même main dans le dessin des visages, dans la finesse du trait, mais le style est différent dans son ensemble, différence due au style du modèle qui a été copié : modèle arménien dans le cas de la Nativité (voir surtout les costumes des Mages), et modèle étranger — vraisemblablement byzantin, dans le cas de la Visitation.

Les *Reproches de Joseph* (fig. 8). D'après l'évangile de Matthieu lorsque



FIG. 7. — Fol. 17 v. Ancêtres.



FIG. 8. — Fol. 48 v. Reproches de Joseph.
Songe de Joseph.

FIG. 9. — Fol. 49. Nativité.

Marie se trouva enceinte, Joseph se proposa de rompre avec elle mais il fut rassuré par l'ange qui lui apprit que l'enfant venait du Saint-Esprit (I, 19-20). Cette brève mention a été largement développée dans le Protévangile de Jacques où Joseph fait de graves reproches à Marie. Les illustrateurs des évangiles n'ont pas représenté cette scène. De même que les autres épisodes de la légende de la Vierge elle appartient plutôt à l'art monumental. On la voit en Cappadoce, notamment à la Nouvelle église de Toqale et à Sainte-Barbe de Soghanle²⁸; plus tard, à Saint-Marc de Venise, à Kariye Camii, en Yougoslavie et au Mont-Athos²⁹. La composition fort simple ne varie guère : Marie et Joseph sont en face l'un de l'autre ; parfois, comme à Chilandari, Marie fait le geste véhément de dénégation que nous voyons dans notre dessin³⁰. Le songe de Joseph, lui aussi, apparaît plus souvent dans l'art monumental que dans les miniatures.

28. G. DE JERPHANION, *Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce*. Paris, 1925-1942, pl. 71. 1 et 188. 2.

29. P. UNDERWOOD, *op. cit.*, pl. 151. G. BABIĆ, *Les fresques de Sušica en Macédoine*, dans *Cahiers archéologiques*, XII (1962), p. 308 et fig. 3. Ce thème figure également parmi ceux qui sont peints autour de l'image de la Vierge sur des icônes tardives comme le n° 1561 du Musée Byzantin d'Athènes, cf. LAFONTAINE-DOSOGNE, *op. cit.*, fig. 31.

30. MILLET, *Athos*, pl. 78. 3.

Nous voudrions considérer, comme dernier exemple, un dessin qui représente seulement une partie d'un thème dont l'identification reste incertaine, mais qui nous paraît provenir aussi d'une peinture monumentale (fig. 7)³¹.

Sept hommes âgés, aux longs cheveux, vêtus du costume antique, se dirigent vers la droite, les mains légèrement levées dans l'attitude de la prière ou de l'adoration. Le dessin original a été très retouché et les inscriptions ont probablement été ajoutées alors : les unes, tracées sur les draperies, indiquent en abrégé les couleurs à employer ; les autres, au-dessus des personnages, donnent leurs noms. Ceux qu'on peut déchiffrer sont, en commençant par le premier, à droite : Adam, Mathusala, Enoch, Seth, Japhet. Même si ces noms ont été ajoutés plus tard, l'identification peut être considérée comme correcte dans son ensemble, car c'est sous l'aspect de vieillards à longs cheveux que les patriarches de l'Ancien Testament ont été figurés. Les thèmes iconographiques où ils sont représentés ainsi, ensemble et dans l'attitude de la prière, sont peu nombreux ; on les voit parfois dans les compositions qui groupent tous les saints³² et mieux encore dans l'illustration du chant désigné par ses premiers mots *πᾶσα πνοή* « Que tout ce qui respire loue le Seigneur ». Dans la description du Manuel de Denys le premier groupe placé au-dessous du Christ en gloire, entouré des puissances célestes, est celui des ancêtres, guidé par Adam³³. Le groupe du carnet de « modèles » ressemble beaucoup à celui des ancêtres représentés au Brontochion de Mistra³⁴, et il nous paraît très probable que c'est un détail d'une composition analogue qui a été reproduit dans ce dessin.

Nos recherches ne nous ont pas permis de découvrir les œuvres mêmes que le dessinateur arménien a copiées, mais les rapprochements que nous avons faits nous semblent suffisamment probants pour pouvoir affirmer que ces dessins dérivent de peintures monumentales byzantines de l'époque des Paléologues. Ils en reproduisent les formules iconographiques et dans une certaine mesure le style : les formes amples des personnages majestueux, les draperies dont les plis finement dessinés cherchent à rendre la réalité du corps humain. Quelques-unes des architectures monumentales, par exemple dans les scènes de la Visitation et du Mariage de la Vierge, trahissent un souci de rendre le volume au moyen de la perspective linéaire ; l'édifice qui garnit le fond de la scène des Offrandes refusées conserve le lointain souvenir d'un arc de triomphe antique. Répétons encore une fois qu'aucun des thèmes que nous avons examinés n'a de correspondant dans les manuscrits arméniens, dont des exemples nombreux et abondamment illustrés nous sont parvenus.

On sait que les mosaïstes et peintres du Moyen Age ont parfois copié les miniatures des manuscrits. Ceci avait été signalé en premier lieu par Tikkanen qui, dans une étude parue il y a bientôt soixante-dix ans, établissait la dépendance des mosaïques du narthex de Saint-Marc de Venise des miniatures de la Bible dite de Cotton³⁵. Plus récemment, A. Grabar a montré que les fresques romanes de Saint-Julien de Tours sont des copies des miniatures du Pentateuque de Tours³⁶. A ma connaissance un seul exemple du cas inverse,

31. Ce dessin se trouve au folio 17 v, sur l'un des feuillets en papier intercalés dans le premier recueil et qui, originellement, devait faire partie du second recueil.

32. G. MILLET, *La Dalmatique du Vatican*. Paris, 1945. Voir surtout p. 85 et pl. I.

33. DENYS DE FOURNA, *Manuel d'iconographie chrétienne...*, publié dans son texte original par A. Papadopoulos-Kerameus. Saint-Petersbourg, 1909, p. 128.

34. MILLET, *Mistra*, pl. 96, 4.

35. J.J. TIKKANEN, *Die Genesismosaiken von S. Marco in Venedig und ihr Verhältnis zu den Miniaturen der Cottonbibel*. Helsingfors, 1889. Voir aussi, K. WEITZMANN, *Observations on the Cotton Genesis Fragments*, dans *Mediaeval Studies in Honor of A.M. Friend Jr.* Princeton, 1955, pp. 112-131.

36. A. GRABAR, *Fresques romanes copiées sur les miniatures du Pentateuque de Tours*, dans *Cahiers archéologiques*, IX (1957), pp. 329-341.

c'est-à-dire des miniatures copiant des peintures ou mosaïques, a été signalé jusqu'à présent. Il s'agit de deux miniatures détachées ayant appartenu à un manuscrit sicilien du XIII^e siècle, et qui, ainsi que le prouve l'étude de H. Buchthal, copient fidèlement des mosaïques de la cathédrale de Monreale³⁷. Mais d'autres exemples analogues ont dû exister. Je suis portée à penser que certains dessins du manuscrit de Wolfenbüttel, comme ceux de la Descente aux Limbes, dérivent d'une peinture ou mosaïque monumentale plutôt que d'une miniature. La scène y est répartie sur trois pages différentes, les folios 90, 90 v et 92. Si on réunit les personnages, dessinés tous à la même échelle, on obtient une composition qui se développe en largeur et qu'on imagine mal dans les limites d'une page de manuscrit³⁸.

Pour en revenir au manuscrit arménien, on aimerait savoir si ces dessins dépendent directement de représentations monumentales ou si celles-ci ont été transmises par un intermédiaire. Le carnet lui-même semble avoir été constitué au XVI^e siècle³⁹. A cette date, il y avait non seulement de nombreux Arméniens à Constantinople, mais aussi des scriptoria arméniens où l'on illustrait des manuscrits. On peut supposer qu'un de ces miniaturistes, attiré par les peintures encore visibles dans les églises byzantines de la capitale, ait copié quelques-unes des compositions et les ait jointes aux autres dessins qui, eux, étaient destinés à servir de « modèles » pour l'illustration des manuscrits arméniens. Je serais toutefois plus disposée à penser qu'entre les prototypes monumentaux et les dessins arméniens il y a eu comme intermédiaire des dessins byzantins. Si de nouvelles recherches pouvaient nous en fournir des preuves, et transformer cette hypothèse en certitude, le manuscrit de Venise serait le premier témoin d'un carnet de « modèles » byzantin, destiné aux peintres et mosaïstes, un compagnon illustré du Guide de la Peinture.

Paris.

S. DER NERSESSIAN.

37. H. BUCHTHAL, *Some Sicilian Miniatures of the Thirteenth Century*, dans *Miscellanea Pro Arte. Festschrift für Hermann Schnitzler*, pp. 185-190.

83. *Das Musterbuch*, fig. V, VI, X. WEITZMANN, *op. cit.*, fig. 5-7 et pp. 231-236.

39. Au folio 38, à la suite d'un assez long texte de conseils moraux, on lit une phrase disant qu'un jeune garçon, nommé Sirouni, a subi le martyre pour sa foi le 5 juin 1511. La plupart des miniatures qu'on peut comparer à d'autres exemples arméniens ne contredisent

pas cette date du XVI^e siècle. Les seules exceptions se trouvent tout à la fin du volume. Au folio 57 v une Annonciation est une copie manifeste d'une gravure occidentale, et c'est surtout au XVII^e siècle que les miniaturistes arméniens ont copié des gravures occidentales. Au folio 58 les portraits des évangélistes, avec leurs symboles assis à côté d'eux, reproduisent aussi des types iconographiques qu'on rencontre surtout au XVII^e siècle. Il se peut que ces dessins, d'un tout autre style, aient été ajoutés plus tard sur des feuillets qui étaient vides.

ESSAI D'INTERPRÉTATION DU THÈME ICONOGRAPHIQUE DE LA PATERNITÉ DANS L'ART BYZANTIN¹

par S. A. PAPADOPOULOS

1. UNE ILLUSTRATION DE LA CHRONIQUE DE JEAN SKYLITZES.

Dans le manuscrit historié de Jean Skylitzes de la Bibliothèque Nationale de Madrid² (connu jadis comme *Matritensis* 5-3 N-2 ou *Matritensis* II, et maintenant comme *Matritensis* graecus Vitr. 26-2), il y a trois miniatures (f. 53, 53 v, 62) parmi celles du règne de Théophile, qui se rapportent à Théophobe³, personnalité de premier plan de cette période⁴.

La seconde miniature, celle du mariage de Théophobe (f. 53 v ; v. fig. 1), représente à droite un homme aux longues moustaches faisant semblant de s'asseoir sur le genou droit de l'empereur Théophile, qui est assis sur le trône et porte la couronne ; son nom est écrit au-dessus de sa tête : $\theta\epsilon(\acute{o})\phi\iota\lambda(\omicron)\varsigma$. Au milieu, parce qu'il faut lire (: voir) la miniature de gauche à droite comme beaucoup d'autres dans le *Matritensis*, est représenté, suivant la légende, le $\sigma\tau\epsilon\phi\acute{\alpha}\nu\omega\mu\alpha$ ⁵, par le patriarche de Théophobe avec la sœur de Théophile, dans une église : $\sigma\tau\epsilon\phi\epsilon\tau(\alpha\iota)\ \theta\epsilon\acute{o}\phi\omicron\beta(\omicron)\varsigma\ \mu\epsilon\tau(\acute{\alpha})\ \tau(\eta\varsigma)\ \acute{\alpha}\delta\epsilon\lambda(\phi\eta\varsigma)\ \theta\epsilon\omicron\phi\iota\lambda(\omicron\upsilon)$. A droite les dignitaires, qui sur ces illustrations assistent toujours aux événements importants de la Cour, sont représentés par un groupe de trois personnages, dont chacun réagit aux cérémonies ou les commente d'une façon différente.

La scène de droite est certainement un moment important d'une cérémonie rituelle, directement liée au mariage, qui a lieu avant celui-ci dans la même église et devant la même

1. Le texte de cette étude fut l'objet d'un exposé le 25 juin 1966 à l'École Pratique des Hautes-Études. M. A. Grabar exprima, au cours de son étude analytique des miniatures du manuscrit de Skylitzes *Matritensis*, des doutes sur l'interprétation de la miniature de Théophobe (f. 53 v) proposée par l'éditeur espagnol (v. n. 2). Il reconnut que l'empereur assis portait sur ses genoux Théophobe et m'incita à étudier ce sujet dans le sens exposé dans cet article.

2. Sebastián CIRAC ESTOPAÑAN, *Skylitzes Matritensis*, tomo I. Reproducciones y miniaturas. Barcelona-Madrid, 1965.

3. G. MILLET, *La collection chrétienne et byzantine des Hautes-Études*, Paris, 1903, pp. 54-64, cite seulement les légendes de ces miniatures : Théophile refuse de rendre Th. aux Perses et le fait élever (f. 52 v ; 53 d'après l'éditeur espagnol) ; il le nomme patrice et lui donne sa sœur (f. 53 v) ; on apporte à Théophile mourant la tête de Théophobe (f. 62).

4. J. B. BURY, *History of the Eastern Roman Empire*, London, 1912, pp. 252-4 et, surtout, p. 253, n. 3 (où il remarque que « the difficulties connected with Theophobe have not been fully cleared up, or even realised, by modern historians »). H. GRÉGOIRE, *Manuel et Théophobe ou la concurrence de deux monastères*, Byzantion, IX (1934), 183-204 (où il remarque que « Rien n'est plus difficile... que de se faire une idée exacte du rôle joué... par Théophobe », p. 183). *Manuel et Théophobe et l'ambassade de Jean le Grammairien chez les Arabes*, par H. GRÉGOIRE, chez A. A. VASILIEV, *Byzance et les Arabes*, t. I, *La dynastie d'Amorium*, Bruxelles, 1935, pp. 413-417.

5. Pour la cérémonie du $\sigma\tau\epsilon\phi\acute{\alpha}\nu\omega\mu\alpha$, v. Ph. KOUKOULES, *Vie et Civilisation Byzantines*, VI, Athènes, 1951, p. 136. G. OSTROGORSKY-E. STEIN, *Die Kroenungs-ordnungen des Zeremonienbuch*, Byzantion, VII (1932), pp. 185-233.



FIG. 1. — Adoption et mariage de Théophobe. Cl. Hautes Études.

assemblée des dignitaires. Skylitzes, qui cite juste au-dessus de la miniature « ...τὸν τε θεόφρονον ὁ θεόφιλος ἀνάγει εἰς πατρικίων τιμὴν καὶ τῇ αὐτοῦ ἀδελφῇ συνοικίζει. » (120, 121-2), ne dit rien d'elle, ni aucun autre des historiographes byzantins⁶ ou des historiens modernes⁷ qui tous parlent très brièvement du mariage de Théophobe, événement d'ailleurs important pour sa carrière et pour la dynastie. Aussi, Ph. Koukoules, qui a reproduit deux fois la miniature f. 53 v, n'a rien dit de la signification de la scène à droite⁸. Quant à l'interprétation proposée par M. S. Cirac Estapañan (*op. cit.*, 133), qui voit dans la personne aux longues moustaches l'impératrice, elle ne peut qu'être rejetée.

La personnalité de Théophobos, l'importance dynastique du mariage représenté et la singularité iconographique de la scène de droite demandent une interprétation nouvelle qui est l'objet de cette étude.

Théophobe, dans l'origine (persarménienne) et l'enfance duquel on a reconnu « le motif éternel de la naissance clandestine du prince royal sans le savoir » (Grégoire), fut « one of the Emperor's right hand men in the eastern wars » (Bury, *op. cit.*, 143 ; Cedr. II, 121, 5-6 ; Mich. Gl. 541, 8-9) comme chef des Persarméniens de l'armée byzantine. Il eut une carrière

6. Th. devient patrice et se marie à la sœur de l'empereur : Cedr., II, 120, 21-22 (et 9-10, sans mention du patriciat) = Gen., 55, 1-3 (et 57, 10 mention du patriciat) = Th. Cont., 112, 14-15 (et 110, 7 = Cedr., II, 120, 9-10) = Io. Zon., III, 411, 1-2. — Th. se marie à la sœur de l'impératrice (sans mention du patriciat) : Sym. Mag., 626, 2-3 = Geo. Mon., 793, 5-6 = Leo. Gramm., 215, 9-11. (Éditions de Bonn, sauf celle de Io. Zon. qui est de Leipzig).

7. Grégoire (p. 187) cite le passage de Geo. Mon. sans rien y ajouter. Bury (*op. cit.*, 143, 253) cite les deux variantes mais, p. 253, 3, il approuve plutôt la variante que Th. se maria à la sœur de l'empereur, qui semble être la juste.

8. Ph. KOUKOULES, *op. cit.*, pl. Z' et Φ., Koukoules, « Συμβολὴ εἰς τὸ περί γάμου παρά τοῖς Βυζαντινοῖς κεφάλαιον. » 'Επ. 'Ετ. Βυζ. Σπ., Γ'. (1926), p. 25.



FIG. 2. — Basile sur les genoux du roi bulgare Koutragon. Cl. Hautes Études.

brillante⁹, des soldats dévoués¹⁰ et des amis nombreux même parmi les hauts dignitaires¹¹ et — ce qui prouve son importance — des ennemis à la Cour qui ne cessaient de le calomnier¹². Il fut nommé patrice¹³ et marié à une princesse par l'empereur¹⁴ ; il fut ensuite, d'abord tenu en surveillance¹⁵, et puis assassiné¹⁶ « λάθρα » et « διὰ νυκτός » sur ordre de Théophile peu avant la mort de ce dernier, comme la seule personne qui pouvait menacer la succession au trône du très jeune Michel III. Théophobe eut enfin une place exceptionnelle dans l'historiographie de son époque.

Pour Théophile, qui durant la plus grande partie de son règne fut sans successeur mâle, le problème de la succession fut grand : « ...ἦν γὰρ αὐτῷ δραστηρίως τὰ τῆς βασιλείας ὡς οὐκ ἄλλῳ τινὶ τῶν πώποτε βασιλέων ἐξεταζόμενά τε καὶ πολυπραγμονούμενα.... » (Gen., 70, 10-12 ; Theoph. Cont., 121, 10-11). « Ἐδει δε ἄρα καὶ τὰ κατ' αὐτὸν καὶ τὴν αὐτοῦ συγγένειαν

9. H. GRÉGOIRE, *art. cit.*, p. 188. J. B. BURY, *op. cit.*, 261 et 471-2.

10. Gen., 60, 2-4 ; Leo. Gram., 222, 22-23 ; Geo. Mon., 810, 8 ; v. aussi Sym. Mag., 646, 10-11 = Geo. Mon., 810, 3 ; Theoph. Cont., 114, 12-13.

11. Leo. Gram., 227, 16-17 ; Sym. Mag. 646, 11-12 = Geo. Mon., 810, 2-4 ; Theoph. Cont., 136, 3 ; Gen., 61, 7.

12. Cedr., II, 139, 1-2 ; Gen., 60, 1-2 et 16-19 et 61, 5-6 ; Io. Zon., III, 418, 3 ; Theoph. Cont., 135, 20-21.

13. Il faut remarquer que la scène de droite de la miniature f. 53 v ne peut pas être mise en relation (comme représentation d'un acte rituel) avec la cérémonie

de l'élévation d'une personne au titre nobiliaire du patriciat : Constantin VII Porphyrogénète, *Le livre des Cérémonies*, par A. VOGT, Paris, 1940, chap. 56 (47) et 57 (48) ; J. B. BURY, *The Imperial Administrative System in the Ninth Century*, London, 1911.

14. V. note 6.

15. Dès le commencement de la maladie de l'empereur : Cedr., II, 139, 2-3 ; Sym. Mag., 646, 14-15 ; Io. Zon., III, 418, 5-8.

16. Cedr., II, 138, 10-139, 3 ; Theoph. Cont., 136, 10-17 et 138, 1-139, 3 ; Sym. Mag., 646, 12-14 ; Geo. Mon., 810, 4-10 ; Gen., 59, 22-60, 7 ; 60, 16-19 ; 61, 14-18 ; Leo. Gram., 227, 18-20 ; Mich. Gl., 541, 9-10 ; Io. Zon., III, 418, 7-11.

προνοήσασθαι τε καὶ διοικῆσαι... » (Theoph. Cont., 107, 14-15). Faudrait-il voir le mariage de sa sœur avec Théophobe de ce point de vue ? A un certain moment Théophile le considéra comme son successeur probable ?¹⁷ Les historiographes n'en disent rien¹⁸, mais les renseignements réunis par eux, sur la vie de la dynastie pendant cette période (836-839) sont en général si insuffisants et les dates¹⁹ (de la naissance et de la mort de son premier fils Constantin — d'ailleurs contestées —, du mariage et de la mort de sa fille Marie et moins de la naissance de Michel) si peut définies qu'une telle hypothèse ne peut être exclue. La politique des empereurs dans des cas pareils justifierait la définition que voici : « ... tantôt l'empereur assurait sa succession à un fils ou à un parent, tantôt s'il n'avait pas d'héritier mâle, *son choix se portait sur un étranger, mais dans ce cas, il se croyait obligé de l'adopter comme un fils et, si possible, de l'attacher à sa famille par une union matrimoniale...* » (Brehier, *Les institutions de l'Empire byzantin*, p. 18).

On pourrait donc formuler l'hypothèse que Théophile avait adopté Théophobe avant de le marier à sa sœur, et que la scène de droite de la miniature du f. 53 v représente un moment important de la cérémonie de l'adoption. Pour étayer cette hypothèse, étudions le motif iconographique qui représente un (jeune) homme assis sur le (ou les) genou(x) (ou « dans le giron ») d'un autre homme, et le sens symbolique de cette action.

Le même codex Matritensis (f. 82), en offre un second exemple. On y voit sur la miniature n° 207 (d'après l'édition de Cirac Estopañan), le jeune Basile, futur empereur, sur les genoux du roi bulgare Koutragon²⁰. Celui-ci offrit au jeune Basile une pomme exceptionnellement grande (= globe, symbole de la puissance impériale)²¹, ce qui postérieurement fut considéré comme un présage. Mais de son côté Basile monta sur les genoux du roi « en prouvant sa propre noblesse ».

Dans ce cas aussi on peut se demander si l'idée qu'a eu le jeune Basile de s'asseoir sur les genoux du chef bulgare n'avait pas un sens profond ? Ce mouvement ne signifiait-il pas qu'on créait une parenté étroite entre le roi et le futur empereur et que de ce fait il avait également la valeur d'un présage.

2. LA LÉGITIMATION DE LA PATERNITÉ DANS LE MARIAGE ET L'ADOPTION.

Dès la plus haute antiquité, avoir un enfant et particulièrement un fils, signifiait, pour les parents et spécialement pour le père, s'assurer d'un appui dans la vie et surtout dans la vieillesse, d'un héritier pour lui transmettre ses biens et d'un successeur pour prolonger le nom et le culte familial. Pour celui qui n'avait pas d'héritier naturel l'adoption fut une

ressource offerte par la religion et les lois. Mais partout et toujours la volonté d'assurer la continuité de la famille se heurtait à une difficulté qui était la même pour les enfants issus d'un mariage régulier et pour les enfants adoptés.

La qualité de mère se laisse prouver sans contestation possible par l'acte de l'accouchement, par contre la preuve de la paternité était en fait à peu près impossible à apporter. D'où la nécessité, pour les anciens, d'une légitimation de la paternité par le père lui-même et selon un certain rituel. Pour comprendre la nécessité de cette légitimation et de son rituel²², il faut se rappeler que les anciens distinguaient la notion purement physiologique de l'enfantement et celle, juridique, de la filiation, car ils ne voyaient aucune relation entre la consanguinité et la parenté. « Celle-ci n'est sanctionnée que par la légitimation, laquelle chez les Indoeuropéens est un pouvoir exclusif du père. Par l'acte de prendre l'enfant sur ses genoux, après l'avoir soulevé de la terre (sublatio), le chef de famille exerce une de ses prérogatives essentielles, atteste l'authenticité de sa descendance et maintient la continuité de sa lignée »²³. « Il fallait, note Loth (*art. cit.*), un acte formel de la part du père pour que l'enfant même né de la femme légitime fût reconnu comme sien et fût partie de la famille. »

Un cérémonial de légitimation était aussi nécessaire dans le cas de l'adoption. Au début celle-ci était le fait des hommes seuls, parce qu'eux seulement s'intéressaient à la continuité de la famille et pouvaient la maintenir²⁴; le cérémonial dans ce cas copiait celui de la légitimation de la paternité pour un enfant issu d'un mariage. Plus tard, dans le cas de l'adoption par une femme, le cérémonial imita l'accouchement ou l'allaitement²⁵.

Les renseignements à ce sujet sont rares, mais ils nous permettent de reconstituer les deux rites.

Dans l'*Ancien Testament*, Job se plaint (3, 12) :

« Pourquoi n'ai-je pas expiré au sortir de ses entrailles ?

Pourquoi ai-je trouvé des genoux pour me recevoir,

Et des mamelles pour m'allaiter ? »

C'est bien une allusion à un acte du cérémonial de la légitimation de la paternité. Dans

22. Les principaux articles sur ce sujet : J. HASTINGS, editor, *Encyclopaedia of religion and ethics*, New York, 1928 (adoption, v. index). STOUDE, *Zeitschrift für alttestamentliche Wissenschaft*, t. VI (1886), cité par Loth (je n'ai pas pu le consulter). J. LOTH, *Notes étymologiques et lexicographiques*, Revue Celtique, XXXVII, 1917-1919, pp. 65-69. J. LOTH, *Le mot genou pris dans le sens de la génération chez les Celtes et les Germains*. Académie des Inscriptions et Belles Lettres, Comptes rendus, XXI, 1921, pp. 350-51. J. LOTH, *Le mot désignant le genou au sens de génération chez les Celtes, les Germains, les Slaves, les Assyriens*, Revue Celtique, XL, 1923, 141-152. E. BENVENISTE, *Un emploi du mot « genou » en vieil irlandais et en sogdien*, Bulletin de la Société de Linguistique de Paris, t. XXVII (1926), pp. 51-53. E. CAHER, « Genou », « adoption » et « parenté » en germanique. Bulletin de la Société de Linguistique, XVII (1926), 56-57. W. DEONNA, *Le genou, siège de force et de vie...*, Revue Archéologique, 13 (1939), 224-235. L. SIRET, *La double gestation de Dionysos*, Revue Archéologique, 1923 (t. XVII), 141-147. A. MEILLET, *Genuinus*, Bull. de la Soc. de Linguistique, XXVII (1926), p. 54. A. MEILLET, *Le caractère du vocabulaire indo-européen*, Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres, 1926, 44-48

(surtout 45-46). COHEN, *Genou, famille, force dans le domaine chamito-sémitique*, Mélanges Basset, 1928 (je n'ai pas pu le consulter). S. SIMONYI, *Knie und Geburt. Genu und Genus*, Zeitschrift für vergleichende Sprachforschung, 1922, 152 ff. Et les deux livres : J. LAAGER, *Geburt und Kindheit des Gottes in der griechischen Mythologie*, Winterthur, 1956 (p. 135). ONIANS, *Origins of European thought, about the body, the mind, the soul, the world time and fate*. Cambridge University Press. 2nd ed. 1951. — P. DHORME, dans son article : *L'emploi métaphorique des noms des parties du corps en hébreu et en akkadien*, Revue Biblique, XXXII, 1923, 185-212 (surtout pp. 204-5) est le seul qui à tort n'accepte pas les idées de Stoude, de Loth et des autres savants. MERINGER, *Spitze, Winkel, Knie, im ursprünglichen Denken*, Wörter und Sachen, XI, 1928, 123, Das Knie (je n'ai pas pu le consulter).

23. E. BENVENISTE, *art. cit.* Le père pouvait se débarrasser et même exposer son enfant (LOTH, R. Celt. XL, 1923, 151).

24. « Women properly could not adopt... as they could not possess patria potestas... Finally, however, adrogatio by imperial rescript became applicable to women also », HASTINGS, *op. cit.*, I, 113 b.

25. HASTINGS, *op. cit.*, I, 106 b et 113.

17. On pourrait élaborer plusieurs hypothèses vraisemblables quant aux motifs du mariage de Théophobe mais son importance dynastique est un fait certain : les intérêts du trône déterminaient en général le choix du futur gendre de l'empereur et la volonté de sa sœur puisque ce mariage offrait à l'époux une place distinguée dans la haute hiérarchie byzantine (BREHIER, *Les institutions de l'Empire byzantin*, 18-23, 38) et certaines possibilités d'accession au trône (BREHIER, *ibid.*, 19, 25, 26, 29), qui dépendaient de la composition de la famille royale et de la situation politique au moment d'une crise (mort de l'empereur ou autre).

18. Il faut rappeler cependant que Théophile adressa la parole à la tête coupée de Théophobe comme s'il

parlait à un égal : Gedr., II, 139, 7 = Theoph. Cont., 136, 17 = Io. Zon., III, 418, 15 = Mich. Gl., 541, 7-14; Sym. Mag., 646, 16-17; Geo. Mon., 809, 22.

19. Pour l'incertitude des dates, v. J. B. BURY, *op. cit.*, 143, 252-4, 261, 465-8; A. A. VASILIEV, *Byzance et les Arabes*, I, 440-1; H. GRÉGOIRE, *art. cit.*; G. OSTROGORSKY, *Histoire de l'état byzantin*, p. 247, n. 1 et G. OSTROGORSKY-E. STEIN, *art. cit.*

20. Theoph. Cont., V, De Basilio Macedone, 217, 14-20 = Cedr., II, 188, 5-14. N. ADONTZ, *L'âge et l'origine de Basile I^{er}*, Byzantion, VIII (1933), p. 454.

21. Moravcsik Gyula : Sagen und Legenden über Kaiser Basileios I. *Dumbarton Oaks Papers*, 15 (1961), 78-81, pl. 1.

Gen. 48, 12, Israël bénit les fils de Joseph en leur donnant un baiser et en les embrassant, tandis qu'ils se trouvent entre ses genoux. Après la bénédiction « Joseph les retira des genoux de son père (= ἐξήγαγεν ... ἀπὸ τῶν γονάτων του) et il se prosterna devant lui ». C'est une description d'un acte de reconnaissance des petits-fils par leur grand-père, qui reconnaît en eux sa postérité. Dans *Gen.* 50, 23, Joseph dit des enfants de Machir « ils sont nés sur mes genoux », ce qui est expression métaphorique par laquelle il reconnaît en eux sa race (Loth, *Revue Celtique* XL, 1923, 141-152). Cette expression provient d'une coutume selon laquelle (d'après Stoude, cité par Loth) le mari recevait sur ses genoux sa femme en mal d'enfant, reconnaissant ainsi l'enfant qui allait naître d'elle. Enfin, dans *Gen.* 30, 3, Rachel, stérile, voulant adopter les enfants qui naîtraient de sa servante Bilha, dit à Jacob : « Voici ma servante Bilha ; va vers elle ; qu'elle enfante sur mes genoux, et que par elle j'aie aussi des fils. »

Dans le *Nouveau Testament*, de même : « Personne n'a jamais vu Dieu ; le Fils unique qui est dans le sein du Père, est celui qui l'a fait connaître » (Jean 1, 18) ^{25 bis}.

Chez les Grecs anciens, existaient des coutumes analogues : « Mais, ses premiers enfants, le grand Kronos les dévorait, dès l'instant où chacun d'eux du ventre sacré de sa mère descendait à ses genoux. » (Hésiode, *Théogonie*, 459-60). Eurycleé (*Odyssée*, XIX, 399-404) a mis l'enfant Ulysse sur les genoux de son père Autolycos en lui disant : « Autolycos c'est toi qui va trouver un nom pour ce fils de ta fille, si longtemps souhaité. » Et dans l'*Iliade* IX, 455, Phœnix rappelle la malédiction que son père a proféré contre lui, parce qu'il en avait épousé la concubine : « Il lança beaucoup d'imprécations et invoqua les haïssables Erinyes pour que jamais un fils, né de moi, ne fût placé sur ses genoux. »

Beaucoup plus tard, Diodore (IV, 39, 2) décrit une adoption qui imite l'accouchement : « ...μετὰ τὴν ἀποθέωσιν αὐτοῦ Ζεὺς Ἦραν μὲν ἐπεισεν υἱοποιήσασθαι τὸν Ἡρακλέα καὶ τὸ λοιπὸν εἰς τὸν ἅπαντα χρόνον μητρὸς εὐνοίαν παρέχεσθαι, τὴν δὲ τέκνωσιν γενέσθαι φασὶ τοιαύτην· τὴν Ἦραν ἀναβάσσαν ἐπὶ κλίνην καὶ τὸν Ἡρακλέα προσλαβομένην πρὸς τὸ σῶμα διὰ τῶν ἐνδυμάτων ἀφεῖναι πρὸς τὴν γῆν, μιμουμένην τὴν ἀληθινὴν γένεσιν ὅπερ μέχρι τοῦ νῦν ποιεῖν τοὺς βαρβάρους ὅταν θετὸν υἱὸν ποιεῖσθαι βούλωνται ²⁶. »

A Rome, « un enfant *genuinus* a dû être, anciennement, celui qui, ayant été reçu sur les genoux du père de famille, était désormais reconnu pour son descendant » (A. Meillet, *loc. cit.*). De même, « chez les *anciens Germains*, dans le Nord, la légitimation ou l'adoption consistait pour le père adoptif à asseoir l'enfant sur ses genoux » (Loth, *loc. cit.*, XL (1923), 141-152).

« Prendre l'enfant sur le genou, conclut Deonna (*art. cit.*), équivaut à le reconnaître de son sang, à le légitimer, l'adopter, et ce rite est attesté chez les Assyro-Babyloniens, les Israélites, les Germains, les Celtes, peut-être les anciens Irlandais, comme chez les Grecs. » Et A. Meillet ajoute, à propos de cet acte rituel : « Il a donc été italo-celtique, comme il a sans doute été indo-iranien » (*art. cit.*) ²⁷.

^{25 bis}. On retrouve cette expression dans l'office du matin du quatrième Dimanche du Carême (Ode c' du canon d'Ignace) : « ὁ ἐπὶ θρόνου Χερουβὶμ καθεζόμενος καὶ ἐν τοῖς κόλποις τοῦ Πατρὸς αὐλιζόμενος, ὡς ἐπὶ θρόνου κάθεται ἅγιος αὐτοῦ... » et dans l'office du matin du Samedi Saint (κάθισμα) : « Ἐξέστησαν χοροὶ τῶν Ἀγγέλων ὁρῶντες, τὸν ἐν τοῖς τοῦ Πατρὸς καθεζόμενον υἱόποιον, πῶς τάφῳ νατατίδεται, ὡς νεκρὸς ὁ ἀδάνατος... ».

²⁶. Τὴν Ἦραν λέγει διὰ τοῦ κόλπου γὰρ αὐτὸν ἦγεν (ἦνεγεν cod. a) ὡς τέκτουσα καὶ τεκνοποιουμένη.

(Tzetz., cité par COOK, *op. cit.*, 89, 1). V. également le cas d'une personne disparue et considérée à tort comme morte et le rituel de sa seconde introduction à la société après sa réapparition : J. G. FRAZER, *Le cycle du rameau d'or, Le roi magicien dans la société primitive*, v. 1, pp. 59-62, qui cite, entre autres, Plutarque (*Quaest. Romanae*, 5) et Hesychius (au mot δευτερόποτος).

²⁷. « Und das Kind auf die Knie (Schenkel) nehmen, ist ein Ritus, wodurch rechtliche Anerkennung oder Adoption ausgedrückt wird » (LAAGER, *op. cit.*, p. 135).

3. LES GENOUX.

On constate dans les cas cités plus haut une relation directe entre tout acte de légitimation de la paternité et le(s) genou(x), tant dans le cas d'un mariage que dans celui d'une adoption, et on peut en rechercher l'explication en remontant aux conceptions primitives concernant les parties du corps humain.

Plusieurs savants, linguistes d'abord, archéologues et ethnologues ensuite, ont rassemblé les rares indications éparses à ce sujet.

« Je suggère, écrit Onians (p. 175), que les genoux étaient considérés d'une certaine façon comme siège de la paternité, de la vie, de la puissance sexuelle, bien que cela puisse nous paraître impensable... que les genoux avec les fémurs étaient considérés comme l'autre siège de l'âme (p. 185) ... non seulement pour les Grecs et les autres peuples indo-européens, mais aussi pour les Sémites et autres, le genou était associé avec la génération (p. 179). »

« On peut suggérer, écrit J. Laager, que cuisse-genou (on peut inclure les deux) signifient dans certaines langues (celtes, allemandes, slaves, assyrienne) sexualité, force sexuelle, acte conjugal, pénis, naissance, descendants » (p. 135) (v. aussi Loth, *loc. cit.*, XL, 1923, p. 48).

Ces conceptions magiques doivent être attribuées au liquide contenu dans le genou, qu'on considérait analogue à celui de la colonne vertébrale et contribuant à la fécondation, et aux dimensions de cette articulation dont la cavité est la plus grande du corps humain. Le voisinage du fémur, qui est l'os le plus grand du corps humain, et les conséquences directes de tout changement psychologique violent sur la fermeté des genoux, ont contribué aussi à la formation de ces idées qu'on trouve souvent dans différents textes anciens.

Chez les *Hébreux*, les genoux étaient considérés comme siège de la force ²⁸ et le mot cuisse sert parfois à désigner les parties viriles ²⁹. Chez les *Grecs*, le genou est le siège de la force, de la puissance vitale de l'homme ³⁰, que touchent les personnes suppliantes ³¹. C'est pourquoi « aux cnémides au VI^e et V^e siècle, on couvre parfois la rotule d'un Gorgoneion ou d'un autre motif, dont la vertu prophylactique écarte le mal » ³². Euripide appelle les genoux « les parties fécondes » (= γόνιμα μέλεα) (*Electre*, 1208-15 ; *Troades*, 1305-7. V. Hésiode, *Les jours et les travaux*, 582-88). D'autre part, dans l'explication des rêves, les cuisses signifient aussi les parties sexuelles (Artemid., *Onir.* I, 46) ³³. Enfin, c'est de la cuisse de Zeus que Dionysus vient au monde ³⁴ (v. fig. 3, 4).

²⁸. Ps. CIX, 24 ; Is. XXXV, 3 ; Job IV, 4 ; Ezech., VII, 17 et XXI, 12.

²⁹. V. l'interprétation de L. SIRET, *art. cit.*, p. 143, pour les passages de Genèse XXIV, 2-3, 9 et XLVII, 29-31.

³⁰. *Il.*, IV, 313-4 ; V, 176 ; IX, 609-10 ; X, 90 ; XI, 477 ; XV, 291 ; XVII, 567-9 ; XIX, 354 ; XXII, 204 et 388. *Od.*, XVIII, 133. Theocr., *Idylles*, XIV, 70.

³¹. *Il.*, VIII, 371 (v. aussi : XI, 609-10 ; XVIII, 457). *Od.*, VI, 310 ; VII, 141 et 147 ; IX, 266-7. Eur., *Or.*, 1414 ; *Phoen.*, 1622 ; Herodot., 9, 76.

³². W. DEONNA, *art. cit.*, p. 224. « Cette ornementation persiste », ajoute Deonna, « dans l'iconographie chrétienne. Les jambières de saint Michel cuirassé sur les peintures de Neroccio di Landi et de Pesellino, au XV^e siècle, sont ornées aux genoux de têtes d'anges, substituées à cette place à l'antique Gorgoneion » (*ibid.*).

³³. V. la combinaison du crâne et des fémurs croisés, comme symbole d'une personne après sa mort et leur présence sous la croix dans la représentation de la Crucifixion.

³⁴. A. B. COOK, *Zeus, a study in ancient religion*, vol. III, partie I, pp. 79-89 (riche bibliographie et iconographie). « The pretended birth from the thigh of Zeus, which from the sixth, if not the seventh, century onwards is attested by vases, frescoes, reliefs and other works of art reflects a very ancient ritual of adoption » (p. 80). V. aussi H. FUHRMANN, *Atamas, Jahrbuch des Deutschen Arch. Instituts*, 65-66 (1950-1951), pp. 103-134 (riche iconographie additionnelle). L'image de la fig. 3 provient de A. DALE TRENDALL, *A Volute Krater at Taranto*, J.H.S. 54 (1934), pp. 176-179, pl. IX (autour de 410 av. J.-C.). Celle de la fig. 4 de l'article de FUHRMANN, p. 110 (détail d'une amphore de la Bibliothèque Nationale de Paris, fin VI^e siècle).



FIG. 3. — Naissance de Dionysus (c. 410 av. J.-C.).

FIG. 4. — Naissance de Dionysus (fin VI^e siècle), d'après une amphore de la B.N. de Paris.

Les Romains ont les mêmes idées sur le genou. Ils le touchent en suppliant (Virgile, *En.*, III, 607 ; Plautus, *Rudens*, 275 et 694, v. en général, *Thésaurus*, VI, 1878, 35 et suiv.). A Rome, les genoux des flamines avaient le droit d'asile ; on jurait « per tua genua », on dédiait des genoux dans le temple de la Miséricorde (Deonna, *art. cit.*). Onians (*loc. cit.*, 182) signale la parenté linguistique entre le fémur du latin *femur* — *oris* ou *femen* — *inis* (qui, à cause de sa forme, doit signifier « ce qui engendre ») et *fetus*, *fecundus*, *femina* provenant tous les deux de la même racine $\sqrt{fe-}$; il explique de cette façon la naissance de Dionysus (p. 186).

C'est Pline l'ancien qui, dans son *Histoire Naturelle* (XI, CIII, 250), résume d'une certaine façon les croyances du monde antique pour le genou : « Dans la tradition populaire, certain caractère religieux s'attache aux genoux de l'homme. Les suppliants les touchent, tendent les mains vers eux, les adorent comme des autels, peut-être parce qu'ils renferment un élément vital. En effet, dans la jointure même de chaque genou, à droite et à gauche de la partie antérieure, se trouve une double dépression en forme de bouche d'où, lorsqu'elle est ouverte par une blessure, la vie s'écoule comme de la gorge tranchée. D'autres parties du corps ont aussi une valeur religieuse... »

Chez les Byzantins, dans la cérémonie de la proskynésis, les plus hauts dignitaires de l'État (et leurs femmes) ainsi que ceux de l'Église (le Patriarche excepté), baisaient les genoux de l'empereur et quelquefois de l'impératrice³⁵.

35. R. GUILLAND, *Autour du livre des Cérémonies de Constantin VII Porphyrogénète, La cérémonie de la Proskynésis*, Rev. Et. Gr., t. LIX-LX, 1946-1947, 251-9, a rassemblé tous les cas cités.

4. SURVIVANCES DU RITUEL DE LA LÉGITIMATION A BYZANCE.

Au II^e siècle de notre ère, fut introduit un nouveau système juridique concernant la famille, qui faisait dépendre d'une volonté d'État les rapports de paternité et de filiation et les conditions qui les commandaient dans le mariage³⁶. C'était une conception tout à fait contraire à celle de l'ancienne cité qui n'intervenait à l'origine, ni dans la composition ni dans l'organisation interne de la famille et tenait chacun des membres pour ce que son chef affirmait qu'il était³⁷.

Pour les Byzantins, « *mater certa est, pater is est quem nuptiae demonstrant* » et « *Νόμιμος υἱός ἐστὶν ὁ ἐξ ἐννόμου γάμου καὶ ἐν ἐδδόμῳ μηνὶ τιμώμενος* » (Bas. 46, I, 9). Or, il n'y avait pas besoin d'un cérémonial spécial pour la légitimation de la paternité, et il fut naturellement oublié. De même l'adoption, qui recopiait ce cérémonial de légitimation (dans le cas d'une adoption par un homme), a perdu son caractère initial comme institution d'importance religieuse et politique et, dès l'époque de Justinien, devint un contrat de droit privé, créé par la force de la loi entre parents et enfant, et non entre père et fils, comme il a été de règle auparavant³⁸. C'est pourquoi les survivances d'une cérémonie de la légitimation de la paternité dans le cadre de l'adoption sont peu nombreuses, beaucoup moins que celles qui se rapportent à l'adoption d'une personne par une femme (qui, dans son rituel, imite l'acte naturel de l'accouchement).

La rareté des renseignements relatifs est plutôt due au caractère coutumier de ce cérémonial qui n'intéressa spécialement aucune catégorie des écrivains byzantins.

A. Les juristes, byzantins et post-byzantins, s'occupent des cérémonies sacrées (ἱερὰ τελεταί) dans l'acte de l'adoption, en examinant leur importance du point de vue droit, mais ils ne les décrivent pas d'une façon analytique.

L'adoption dans l'Église par une cérémonie sacrée (ἱερὰ τελετή) était déjà bien connue à l'époque de l'*Epanagoge Aucta*³⁹, et Léon le Sage l'approuva par ses *Novelles* 24 et 30⁴⁰, en subordonnant la validité de l'adoption à une cérémonie religieuse⁴¹. C'est à la même époque, d'après Sathas, qu'on pourrait attribuer la forme initiale de l'ἄκτος υἱοθετικοῦ (= contrat d'adoption), publié par lui ; il contient une description sommaire de la cérémonie sacrée

36. J. DÉCLAREUIL, *Paternité et filiation légitime, Contribution à l'histoire de la famille légale à Rome*, Mélanges P.F. Girard, Paris, 1912, t. I, p. 315.

37. J. DÉCLAREUIL, *Rome et l'organisation du droit*, Paris, 1924, p. 126.

38. Γ.Μ. Βαλάσση, « Ἡ υἱοθεσία κατὰ τὸ δίκαιον τοῦ μετὰ τὴν ἄλωσην ἐλληνισμοῦ. » 'Επιστημονική Ἐπετηρίς Σχολῆς Νομικῶν καὶ Οἰκονομικῶν Ἐπιστημῶν Ἀριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, τ. Η', pp. 561-2.

39. « ... τῆς καθ' ἡμᾶς θέσεως ἐν ἀγίοις ναοῖς καὶ δι' εὐχῶν ὁσίων καὶ χειροθεσίας ἱερέων συνισταμένης... » ἐπιμελεῖται Ἰω. Ζέπου καὶ Παν. Ζέπου. Χριστοφιλόπουλος, Ἀν. Σχέσεις γονέων καὶ τέκνων κατὰ τὸ βυζαντινὸν δίκαιον, (Titulus XV, 12 = Jus Graeco-romanum, Athènes, 1931, v. VI, p. 99).

40. « μὴ κατὰ πρέποντα κόσμον ποιεῖ, ἄνευ τελετῆς θείας καὶ ἱερῶν ὁδῶν ... διὰ τὸ μὴ τελετῆς ἱερᾶς μεσολαβούσης ... νῦν δὲ κατὰ θεσμὰ γινομένης καὶ πρέποντα καὶ δίκαια τῆς υἱοθετήσεως καὶ διὰ τελετῆς ἱερᾶς ... ». Athènes, 1964, p. 80.

« ... ἢν χωρὶς εὐχῶν καὶ τελετῆς ἱερᾶς τελειῖσθαι νομίζουσα οὐδὲν ἐδόκει (ἡ ἀρχαίτης) ὀλιγωρεῖν » (Nov. 89).

41. H. MONNIER, *Les Nouvelles de Léon le Sage*, Paris, 1923, p. 101. Voir l'opinion contraire de Π., Ἀγγελετόπουλος Τινὰ περὶ τῆς ἱερολογίας ἐπὶ γάμου καὶ υἱοθεσίας, B.Z., XXX (1929-1930), 655, 2, qui soutient que Léon ne rendit pas la cérémonie sacrée indispensable pour la validité de l'adoption (p. 656, 7).

de l'adoption⁴² qu'on retrouve exprimée en deux mots dans un texte postérieur⁴³. Cette cérémonie est depuis lors mentionnée à plusieurs reprises dans les textes juridiques ultérieurs : chez Balsamon (xii^e siècle)⁴⁴ et Mathieu Vlastaris (xiv^e siècle)⁴⁵. On pourrait y ajouter les renseignements concordants d'un texte contemporain (xiii^e siècle), publié par Ferrari⁴⁶. A l'époque post-byzantine la cérémonie sacrée était nécessaire pour l'adoption, d'après les textes juridiques et le droit coutumier⁴⁷ : Malaxos (xvi^e siècle)⁴⁸, Alexios Spanos (xviii^e siècle)⁴⁹, Théophile de Jannina (1788)⁵⁰, et *Codex Civilis Moldaviae*⁵¹. En Grèce, l'adoption se faisait d'habitude par une cérémonie sacrée, mais aussi par un contrat⁵². L'étude du droit coutumier a prouvé que certains actes rituels d'un cérémonial d'adoption ont survécu jusqu'au xix^e siècle, comme celui de faire entrer l'enfant adopté par le col de la chemise de la mère adoptant et de le faire sortir d'en bas⁵³.

Dès le xiv^e siècle, Balsamon considère la cérémonie sacrée comme ignorée de la plupart du monde (Pállh et Ποτλή, *op. cit.*, B 430) ; Spanos, quatre siècles après, dit qu'on ne la fait plus (v. n. 49), tandis que Théophile de Jannina dit qu'elle a lieu rarement (v. n. 50). Ceci explique aussi la rareté des renseignements relatifs^{53 bis}.

42. «... ὅθεν καὶ εὐρηκότες σέ τόν πνευματικόν υἱόν ἡμῶν τόνδε, καὶ ἐπὶ τῶν ἀγκαλῶν ἡμῶν βασιλεύσαντες καὶ ἐν τῇ οἰκίᾳ ἡμῶν εἰσαγαγόντες, υἱοθετήσαντες σε ἐν ἀγίῳ πνεύματι καὶ εἰς γνήσιου καὶ σαρκικοῦ ἡμῶν τόπον ἀποκατεστήσαντες ». Sathas, *Bibliotheca Graeca medii aevi*, v. 6, p. 269, 1-5.

43. «... ἀνεδέξατο καὶ εἰσποίησατο... » Fr. MIKLOSIS-SH-I. MÜLLER, *Acta et diplomata graeca medii aevi*, Vindobonae, 1860, v. 1, p. 17.

44. «... οὐν δὲ κατὰ θεσμόν γινόμενης καὶ πρέποντα καὶ δίκαιον τῆς υἱοθετήσεως, καὶ διὰ τελετῆς ἱερᾶς... » Pállh et Ποτλή, *op. cit.*, B 430, mais un peu plus loin il complète sa pensée en écrivant : « Mais maintenant, ce n'est pas seulement par la seule prière et la réception de l'Eglise que se fait une adoption légale ». Pállh et Ποτλή, *op. cit.*, B 430.

45. Les mêmes que Balsamon, en Pállh et Ποτλή, *op. cit.*, v. 6, p. 137.

46. «... διὸ καὶ υἱοθετήσαντες σε τόν παρόντα παῖδα, παραλαβόντες σε ἐκ ναοῦ κυρίου ἀπὸ χειρῶν ἱερέως μετὰ τὴν θείαν εὐχὴν ἐκφωνήσαντες τὸ υἱὸς μου εἰ σὺ ἐγὼ σήμερον γεγέννηκά σε... » G. FERRARI, *Formulari notarili inediti dell'eta bizantina* (Estratto del Bulletin dell'Istituto Storico Italiano, n. 33, Roma, 1912, p. 25, 13-15. V. aussi *Prochiron Auctum*, VIII, 19 = J.G.R., VII, 63).

47. Χριστοφιλόπουλος, *op. cit.*, p. 81. Βολάσσης Γ.Μ., *op. cit.*, p. 565.

48. Νομοκαν., ρνά. 6, d'après le manuscrit publié par Σγουτάς Θέμις, dans 7, 165 : «... τὴν σήμερον ὅταν θέλει νὰ ἐπάρῃ τινὰς παῖδι θετόν, λαμβάνει αὐτό μετὰ ἀγίων εὐχῶν καὶ ἱερᾶς τελετῆς... »

49. «... Εἶπον οἱ παλαιοὶ καὶ ἐτέραν συγγένειαν τῆς υἱοθεσίας ἢ ἐγένετο μετὰ ἱερολογίας, καὶ ἐπαρφαυλάττετο εἰς τὰ συνοικέσια καθὼς καὶ ἡ ἐξ αἵματος. ἀλλ' ἐπειδὴ καὶ τώρα ἐπαυσεν αὐτὴ ἢ μετ' ἱερολογίας υἱοθεσία, καὶ δὲν γίνεται, διὰ τοῦτο περὶ αὐτῆς δὲν γράφομεν εἰς πλάτος », *Ἐγχειρίδιον περὶ τῶν Συνοικεσιῶν*. Ζ' Περί τῆς υἱοθεσίας, εἰς Κωνστ. Ἀρμενοπούλου. Ἐξάδιελος, édité par Ἀλ. Σπανός, Venise, 1744, p. 497.

50. Νομικόν, Θεοφίλου τοῦ ἐξ Ἰωαννίνων, κριτικὴ ἔκδοσις, Δ.Σ. Γκίνη.

(Παράρτημα τῆς Ἐπιστημονικῆς Ἐπετηρίδος τῆς Σχολῆς Νομικῶν καὶ Οἰκονομικῶν Ἐπιστημῶν τοῦ Ἀριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης) p. 162. Οἱ παλαιοὶ ἐσυνήθιζον νὰ κάμουν καὶ υἱοὺς θετοῦς δι' ἱερολογίας, ... 4. Ἐν τοῖς παροῦσι καιροῖς δὲν γίνονται τοιαῦτα υἱοθεσίαι, ἢ σπανίως γίνονται μετ' ἱερολογίαν, καὶ πολλοὶ ἀνόητοι παίρνουν ἀνηθα παῖδια καὶ τὰ περνοῦν ἀπὸ τὸ ὑποκάμισόν τους καὶ τάχα ἐγίναν τέκνα γνήσια. Ἐμίγησαν τοῖς ἔθνεσι καὶ ἔμαθον τὰ ἐπιτηδεύματα αὐτῶν ».

51. «... Ἡ νόμιμος πρᾶξις τῆς υἱοθεσίας πρέπει νὰ γενῇ ὅχι διὰ λόγων μόνων ψιλῶν, ἀλλὰ καὶ διὰ τῆς τελετῆς τῶν ἱερῶν εὐχῶν ». *Codex Civilis Moldaviae*, § 237 = J.G.R., *op. cit.*, VIII, 38. V. aussi, J.G.R., VIII, 473.

52. Χριστοφιλόπουλος, *op. cit.*, 84, 3. Γ., Βολάσσης *op. cit.*, p. 568.

53. Une description analytique de cette coutume (qui rappelle l'adoption d'Héraclès par Hera et celle de Svetoslav et d'Alexis, v. p. 131) qui existait encore à la fin du xix^e siècle, se trouve dans N.Γ. Χαλζόρη, *Ἰδρύματα Λαογραφικά*, Le Pirée, 1931, p. 74 (pour Hydra) et dans Δ. Καμπούρογλου, *Ἱστορία τῶν Ἀθηναίων*, Athènes, v. I, p. 201 (pour Athènes). A Tripolis, l'adoptant habillait d'adopté d'une chemise, Α. Χρυσανθοπούλου, *Συλλογὴ Τοπικῶν τῆς Ἑλλάδος Συνηθειῶν*, Athènes, 1853, p. 30. Γ., Βολάσσης, *op. cit.*, p. 569, soutient que les adoptions par des actes symboliques étaient en général faites sans le concours de l'Eglise (v. note 50). Mais cf. les cas cités ici (Hydra) et celui de Svetoslav.

53 bis. A souligner l'importance de deux études récentes de D. LOUKATOS. Dans la première, il a étudié les coutumes grecs concernant le rôle du père pendant la naissance de son enfant ('Ο Σύζυγος εἰς τὰ κατὰ τὴν γέννησιν ἔθιμα, *Ἐπετηρὶς Λαογραφικοῦ Ἀρχείου*, v. 8, 1953-1954, pp. 124-168) où il signale, entre autres, la coutume de passer le nouveau-né à travers le caleçon de son père ou de l'envelopper par ce vêtement. La seconde étude est consacrée au cas du « père qui enfante » d'après deux types de contes (Πατὴρ τίκτων, *Σχετικαὶ περιπτώσεις εἰς δύο τύπους παραμυθιῶν*, *Ἐπετ. Λαογρ. Ἀρχείου*, v. 11-12, 1958-1959, p. 27 et suiv. ; p. 35 et suiv., récits et textes relatifs à l'accouchement par la jambe).

B. Les historiens mentionnent plusieurs adoptions d'intention politique faites par des empereurs, mais ils ne spécifient les cérémonies dont ils se servirent que dans deux cas, qui furent des adoptions faites par des femmes.

Au v^e siècle, Zenon adopta Théodoric⁵⁴ ; au vi^e, Justin adopta Eutharic (E. Stein, *Hist. du Bas Empire*, II, 264). Les pourparlers pour l'adoption de Chosroes I par Justinien échouèrent à cause de la mode d'adoption proposée par les Byzantins (E. Stein, *op. cit.*, 268-9)⁵⁵. Justin II adopta Tibère I Constantin (Theoph. Chron., p. 247, 28, Teubner) et Maurice Chosroes II (*ibid.*, p. 266, 13 ; Evagr., *P.G.* 86², 2872). Au xi^e siècle, Michel V Kalfat est adopté par Zoé : « Ils font donc annoncer une cérémonie solennelle... L'impératrice, en effet, du haut de la plate-forme de l'autel du vestibule divin reçoit Michel au rang de fils... » (Michel Psellos, *Chronographie*, I, 67, trad. Renault, Paris, 1926). Et Zonaras : «... ἐν δὲ μέσοις τούτοις ἡ βασιλεὺς προαχθεῖσα καὶ ταῖς κυκλίσι γενομένη τοῦ θυσιαστηρίου ἐκεῖθεν εἰσποιεῖται τὸν Μιχαήλ καὶ ὡς υἱὸν ἀγκαλίζεται ». (*Epit.* XVII, 16 = v. 4, p. 144, 22-25, Teubner. V. aussi Michel Attaliote II). De même Marie, femme de Nicéphore Botaniat, « adopte Alexis (I) selon le cérémonial depuis longtemps en usage en pareil cas »⁵⁶ et Alexis lui-même adopta Godefroy de Bouillon : « *eum vestibibus indutum imperialibus, adhibita, juxta morem curiae, solemnitate quadam, quae in hujusmode arrogationibus fieri solet, secundum regionis morem adoptavit in filium...* »⁵⁷.

Au xii^e siècle, Alexis III adopta Iathatin, sultan de Coni (Acrop. 8 = 14, 14, Teubner). Au xiii^e siècle, Marie, reine de Bulgarie, adopte Svetoslav, roi des Bulgares : «... et bien qu'il ne fut plus adulte, il exigea d'être adopté ; et, en effet, il fut adopté par Marie dans l'église avec toute la magnificence. Car, après les bénédictions du prêtre et les illuminations qui les suivirent, Marie, après avoir ouvert son manteau, plaça dans chacun de ses bras Michel, son fils et Svetoslav, et après que les accords furent conclus (= συνθεσιῶν γενομένων) retourna chez lui ayant été nommé fils de Marie après Michel »⁵⁸ (Georgi Pachymeris, *De Michaelae et Andronico Palaeologis...*, Bonn, I, 430, 6-13).

Parmi les textes liturgiques⁵⁹ il y en a un par excellence (du xiii^e siècle) qui conserve mieux que tout autre le cérémonial de la légitimation par la position de l'adopté dans le giron de l'adoptant (Dmitrievskij, *loc. cit.*, 238-9 ; De Meester, p. 366) :

« Et après la bénédiction le prêtre prend l'adoptant devant lui et le fait faire trois fois le tour de l'autel ; et après il se prosterne devant l'autel ; et après le père spirituel lève les mains vers l'iconostase et le prêtre fait l'adopté passer trois fois sous les aisselles du père en lui disant trois fois : « Qu'est-ce que tu prends ? » Réponse : « Fils adopté à l'aide de l'Eglise ». Et tout de suite le prêtre le rend à son père spirituel... et après il (le prêtre)

54. «... d'une adoption d'honneur (= sans droit sur l'héritage du trône) et le fit consul ordinaire... quod summum bonum primumque in mondo decus edicitur... et Théodoric parlant à Zenon, ne fait pas de difficultés de lui tenir ce discours : Ego qui sum servus vester et filius. » DU CANGE, *Dissertationes sur l'histoire de saint Louis*, en Petitot, Coll. compl. des mémoires relatifs à l'histoire de France, t. III, pp. 403-4. H. STEIN, *Histoire du Bas Empire*, II, 11.

55. PROCOPE, *De Bello persico*, I, 11 (= I, 54, 2-4 ; Teubner). Theoph., *Chron.*, I, 258-9 (Bonn).

56. Anne Comnène, *Alexias*, II, 1 (= I, 60, 8-10 ; Teubner). V. aussi le commentaire de Du Cange en Annae Comnenae, *Alexias*, II, § 44 (= *P.G.*, 131, p. 182). V. aussi Nic. Vryen., *Historiarum*, lib. IV, b = *P.G.*, 127, § 130.

57. Willermi Tyrensis Archiepiscopi, *Historia rerum in partibus transmarinis gestarum*, dans *Recueil des Historiens des Croisades, Historiens Occidentaux*, Paris, 1884, v. I, 1, 88 (livre 2, II). — V. Albert d'Aix, cité par DU CANGE, *op. cit.*, qui dit vaguement que cette adoption fut faite « sicut mos est terrae ».

58. Pour une coutume analogue chez les Slaves, v. HASTINGS, *op. cit.*, I, 106 b et pour la représentation de saint Dominique, fils adopté de la Vierge (*ibid.*).

59. J. GOAR, *Euchologion*, Lutetiae Parisiorum, 1647. Aleksej DMITRIEVSKIJ, *Opisanie Liturgicheskikh Rukopisej*, II, Kiev, 1901, pp. 213, 238-9 et passim. Pl. DE MEESTER, *Rituale-Benedizionale Bizantino* (Liturgia Bizantina, Libro II, Parte VI). Roma, 1930, pp. 357-71.



FIG. 5. — Abraham et Lazare.
Paris. Gr. 510, fol. 149 (880).



FIG. 6. — Abraham et Lazare.
Iviron N° 5, f. 309 v (XIIe siècle).

le place dans le giron de son père spirituel et le couvre d'un vieux *κολόβιον* et s'il est une femme de son *μακάβη* (sic) ... (le prêtre) le fait sortir de là (du giron de son père); et le fils se jette trois fois aux pieds de son père, et le père l'embrasse et ils s'en vont en paix »⁶⁰.

5. LE TYPE ICONOGRAPHIQUE DE LA PATERNITÉ DANS L'ART RELIGIEUX.

La position d'un homme sur les genoux d'un autre homme, cet acte caractéristique du cérémonial de la légitimation de la paternité, qui survécut dans l'office de l'Église Orthodoxe pour l'adoption, fut représenté dans l'art byzantin par un type iconographique spécial, employé dans trois cas.

D'après les monuments conservés, son emploi le plus ancien est dans le cas d'Abraham tenant dans son sein le pauvre Lazare (Luc, XVI, 22). On le rencontre dans le Par. Gr. 510

60. V. aussi, DMITRIEVSKIJ, *ibid.*, 213 et Pl. DE MEESTER, *op. cit.*, 366. Et une variante de la fin du

cérémonial en GOAR, *op. cit.*, p. 706 et surtout son commentaire p. 709 (qui mentionne aussi une coutume d'adoption semblable chez les Turcs).

(de 886; fig. 5)⁶¹ et, plus tard, deux fois dans le Par. Gr. 74 (XI^e siècle)⁶², dans la scène du Jugement Dernier. Dès lors, on le retrouve régulièrement dans cette scène tant à l'époque byzantine⁶³ (fig. 6) qu'à l'époque post-byzantine.

Dans le Jugement Dernier, on trouve aussi un second emploi (un peu postérieur) du même type iconographique dans la représentation de l'Hadès tenant dans son giron Judas, fils de la perdition; elle aussi survécut jusqu'à l'époque post-byzantine⁶⁴ (fig. 7).

C'est à la fin de l'onzième siècle que remonte l'emploi de ce type pour la représentation de la Trinité. A. Heimann⁶⁵ en a rassemblé les cas existants — d'ailleurs très rares — et a suivi la diffusion et étudié les variantes de ce type en Occident, en soulignant les influences byzantines exercées sur elles⁶⁶; elle a aussi soutenu la provenance du type du « Trône de Grâce » de celui de la Trinité-Paternité byzantine⁶⁷. H. Gerstinger⁶⁸ rassembla certaines représentations en plus de ceux signalées par Heimann (dont il n'avait pas pu consulter l'article), notamment celles de Koumbelidiki de Kastoria, du monastère de Dionysiou, du Psautier serbe de Munich, de la Bible Ms. 791 de la Pierpont Morgan Library, et du Codex Harley 603 du British Museum, jadis étudiée par Kantorowitz⁶⁹. Il fit une description analytique et comparative des cas conservés, en soulignant pour chacun d'eux ses détails les plus caractéristiques, et les classa en deux groupes d'après le caractère de la figure du Christ assis

61. Par. Gr. 510, fol. 149. H. OMONT, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1929, pl. XXXIV, notice p. 21. « Plus bas, Lazare nimbé d'or, vêtu d'une longue tunique de couleur ocre, figuré avec la taille d'un enfant, est assis dans le sein d'Abraham. »

62. Par. Gr. 74, fol. 51, en E. BERTAUX, *L'art dans l'Italie méridionale*, Paris, 1904, fig. 100; fol. 93. A.-M. COGNAC, *Le Jugement Dernier dans l'art*, Éditions du Cerf, Paris, p. 19.

63. Au XII^e siècle, à Sinaï, sur une icône du Jugement Dernier, G. et M. SOTIRIOU, *Icônes du Mont Sinaï*, Athènes, 1956-1958, v. I, pl. 151 et v. 2, commentaire p. 130; au Mont Athos, Iviron N° 5, f. 309 v, où Lazare est placé sur l'un des genoux d'Abraham (v. fig. 6 et miniature de Théophobe). A. Ευγγούπουλος, *Ἱστορημένα Εὐαγγέλια Μονῆς Ἱερίων Ἀγ. Ὁρους, Ἀθῆναι*, 1932, photo n° 41; en Russie, vers la fin du siècle, dans des peintures murales, à Spas-Neredicy (M.K. MJASOEDOV, *Freski Spasa-Neredicy*, Leningrad, 1925, Édition du Musée Russe, p. 21 a, 23 b, et pl. LXXVI, I) et dans la cathédrale de Saint-Démètre à Vladimir (*Peintures murales de l'ancienne Russie, XI^e-XIV^e siècle*, en russe. Présentation du prof. K. Karguer, pl. 40). En Italie, à Torcello (v. n. 64) et dans l'ivoire du Jugement Dernier conservé au Victoria and Albert Museum à Londres (n° A. 24, 1926). M. H. LONGHURST, *A byzantine Ivory Panel*, The Burlington Magazine, XLIX (1926), p. 38. A. SKECK, *A group of Italo-Byzantine Ivories*, The Art Bulletin, XII (1930), p. 162. V. LAZAREFF, *The mosaics of Cefalù*, The Art Bulletin, XVII (1935), p. 228. V. aussi, GERSTINGER (*art. cit.*, n. 68), p. 84, n. 34.

64. A. GRABAR, *La peinture byzantine*, Skira, 1953, p. 120 (mosaïque du XII^e siècle de la basilique de Torcello) (v. aussi dans Par. Gr. 74). Au monastère de Saint-Nicolas des Philanthropinon, sur la petite île du lac de Jannina (Épire, Grèce), il y a une scène du Jugement Dernier (1560) dans l'exonarthex où Hadès (ὁ Βεελζεβούλ ὁ τοῦ σκότους ἄρχων, d'après une inscription de la même scène dans une église voisine) tient dans son giron deux personnes: Judas et le mauvais riche de l'histoire de Lazare (fig. 7).

65. Adelheid HEIMANN, *L'iconographie de la Trinité*, L'art chrétien, I. Octobre 1934, pp. 37-59; le premier article important sur ce type iconographique.

66. Cf. GERSTINGER, p. 82, *art. cit.* dans la note 68, et L. RÉAU, *L'iconographie de l'Art Chrétien*, t. II, I, pp. 25-26.

67. La variante la plus ancienne du type de la Trinité-Paternité est à signaler, celle où la colombe est absente et qui par conséquent conserve la formule originale de la paternité (v. le cas d'Abraham): la Trinité du Vaticanus Gr. 394, f. 7 r (v. n. 68) et celle de Dijon, Bibliothèque Municipale, Cod. 2, fol. 442 dans G. SCHILLER, *Iconographie der christlichen Kunst*, 1966, Band I, pl. I et dans HEIMANN, p. 50. La même absence de la colombe se remarque aussi dans deux cas du type du Trône de Grâce: *Fasano, Cripta di S. Procopio* (mal conservé) que son éditeur (A. MEDEA, *Gli affreschi delle cripte eremitiche Pugliesi*, Roma, 1939, p. 84, fig. 33) caractérise, à cause de l'absence de la colombe, comme mélange étrange par rapport au type commun; tombeau de St. Kallixte dans la cathédrale de Saint-André à Welles, dans D. KESSEL, *Splendeur de l'art chrétien*, Edita, Lausanne, 1963, p. 187, qui remarque que « cette sculpture est d'autant plus curieuse que les rares motifs analogues représentent le Père et le Fils et tout naturellement aussi le Saint-Esprit ».

68. H. GERSTINGER, *Über Herkunft und Entwicklung der anthropomorphen byzantinisch-slavisches Trinitätsdarstellungen des sogenannten Synbronoi- und Paternitäts (otečestvo) Typus*, dans « Festschrift W. Sas-Zaloziecky zum 60. Geb. », Graz, 1956, p. 79 et suiv. C'est l'étude de base pour le type de la Paternité. V. aussi *Handbuch der Ikonkunst*, Slavisches Institut, München, 2^e édit., 1966, p. 203.

69. A ajouter une peinture murale de l'église de Saint-Georges, près du monastère de Prévéli (Crète), qui représente la colombe volant de la bouche du Père vers la tête du Fils, assis dans le giron de son Père. Voir K. Καλοκύρη, *Αἱ Βυζαντινὰ τοιχογραφία τῆς Κρήτης*, Ἀθῆναι, 1957, pl. I, commentaire pp. 95-97. L'éditeur la date, d'après un graffiti, au XV^e siècle.



FIG. 7. — Hadès tenant Judas et le mauvais riche. Monastère de Saint-Nicolas de Philanthropion, à Jannina.



FIG. 8. — Jésus-Christ, l'Ancien des jours. Codex Vaticanus Gr. 394, f. 7 r.

dans le giron du Père : italo-byzantin (où il est un homme mûr, v. le type de Kastoria ou de Grottaferrata) et byzantino-slave (avec le Christ Emmanuel). Il signala, le premier, les deux citations importantes qui se rapportent directement au type iconographique de la Paternité, celles de l'Évangile de Jean (I, 18) et du canon d'Ignace, mentionnées plus haut (v. aussi n. 79).

Le codex Vaticanus Gr. 394, f. 7 r offre le spécimen le plus ancien⁷⁰ : Dieu le Père et le Christ enfant sur ses genoux avec l'inscription : « Jésus-Christ l'Ancien des Jours »⁷¹ (fig. 8).

Dès le XII^e siècle ce type d'origine byzantine se rencontre d'ordinaire dans des pays qui se trouvent en dehors des limites politiques de Byzance ; la Trinité-Paternité du Suppl. Gr. 52, fol. 1 v (Vienne), exécutée dans un monastère grec d'Italie à cette époque, est l'exemple le plus ancien de ce groupe : Dieu le Père, assis toujours, tient dans son giron Jésus qui tient dans le sien avec ses deux mains la colombe (fig. 9)⁷².

70. Dans l'art d'Occident, la Trinité-Paternité du Ms. Harley 603, f. 1, est datée au début du XI^e siècle par E. H. KANTOROWICZ, *The Quinity of Winchester*, *The Art Bulletin*, June 1947, vol. XXIX, 2^e, p. 73 et suiv. (fig. 35), qui la considère comme pièce unique, mais exprime sur sa date des réserves (note de son article n° 70).

71. HEIMANN, *art. cit.*, p. 39 et suiv. J. MARTIN, *The illustration of the heavenly Ladder of John Climacus*, Princeton, 1954, pl. XVIII, fig. 70. D'après lui, nous pouvons sûrement assigner le Vat. gr. 394 aux

dernières années du XI^e ou aux premières années du XII^e siècle (p. 180). V. une copie de la même miniature dans le ms. Vat. gr. 2147, f. 1 r, du XVI^e ou XVII^e siècle (*ibid.*, pl. LVI, n° 172). GERSTINGER (*art. cit.*, n. 20) souligne l'absence de la colombe.

72. HEIMANN, *art. cit.*, p. 41. O. DEMUS, *The Mosaics of Norman Sicily*, London, 1949, p. 395, en note : « ... du milieu ou du troisième quart du XII^e siècle, illuminé probablement à Grottaferrata ou dans un autre monastère grec d'Italie ». Voir H. GERSTINGER, *Die Griechische Buchmalerei*, Wien, 1926, 34, pl. XVIII.



FIG. 9. — La Trinité-Paternité. Suppl. Gr. 52 fol. 1 v. Vienne.



FIG. 10. — Trinité, peinture murale dans l'église Koumbelidiki de Kastoria.

Mais c'est surtout en Russie que ce type connut une grande fortune et survécut inchangé jusqu'aux temps modernes dans les icônes. Et c'est là seulement que ce type a gardé son nom le plus ancien, celui de son origine : « paternité (otetchestvo) »⁷³. Des icônes, mentionnées dans la n. 73, les deux premières sont du type de la Koumbelidiki de Kastoria (fig. 10) ; dans les deux autres la colombe se trouve entre les têtes des deux personnes divines. Il paraît que ce dernier l'emporte sur l'autre et entre dans les manuels de peinture comme type de la Trinité (fin XVII^e siècle)⁷⁴.

Dans les trois cas cités (Abraham et Lazare, Hadès et Judas, Père et Fils)⁷⁵, un homme

73. « Paternité », icône du XIV^e siècle, Galerie Tretiakoff, *Histoire de la peinture russe*, Moscou, 1954, t. II, p. 221. Une autre du même type du XVI^e siècle de l'école de Moscou, *Masterpieces of Russian Painting*, ed. by M. Farberman, London, 1930, p. 118, pl. XXXIX. Une troisième de la même époque, en H. KJELLIN, *Ryska Ikoner*, Stockholm, 1956, pl. 65, p. 176, icône du Musée National de Stockholm. Une quatrième, presque identique à la précédente, est la partie centrale du triptyque de Nicéphore Savin (Moscou, Galerie Tretiakoff), R. HUYGUE, *L'art et l'âme*, Paris, 1960, p. 99. A remarquer celles où l'Enfant est assis sur l'un des genoux du Père.

74. *Podlinnik* du Couvent de Saint-Antoine sur le fleuve de Siia, v. Antoine MUÑOZ, *L'art byzantin à l'Exposition de Grottaferrata*, Rome, 1905, p. 31, fig. 12. (V. aussi, N. P. KONDAKOV, *Ikonoграфия Gospoda...*, 1905, pl. 2, 14, 73). Denys LE FOURNA, dans son *Manuel d'Iconographie Chrétienne*, Saint-Petersbourg, 1909, ne connaît pas ce type. Il mentionne seulement le cas d'Abraham (p. 142).

75. Il a suffi d'y ajouter la colombe, symbole du Saint-Esprit, pour que « les trois personnes divines tout en restant distinctes et dissemblables se trouvent étroitement unies et soient, pour ainsi dire, fondues en un tout », note RÉAU, *op. cit.*

âgé assis tient sur l'un ou les deux genoux un homme à la taille et, dans la plupart des cas, au visage d'un enfant⁷⁶. L'étude ethnologique, historique, juridique et liturgique de la scène représentée par ce type iconographique, consacré largement par une histoire très ancienne⁷⁷, a montré son origine dans l'acte de la légitimation de la paternité et sa survivance dans le cérémonial de l'adoption, *au moins* jusqu'au XIII^e siècle à Byzance.

Ce type devrait donc symboliser pour les byzantins soit une étroite parenté naturelle — si sa signification païenne de la légitimation de la paternité restait encore vivante⁷⁸ —, soit une relation d'adoption — si le type était employé pour exprimer (dans le cas de la Trinité) une conception hérétique quelconque des relations entre Père et Fils⁷⁹ —, soit une parenté spirituelle, si ce type servait alors à exprimer ce que l'acte représenté consacrait dans l'adoption : l'étroite parenté spirituelle aussi valide, d'après les théologiens, que l'étroite parenté naturelle⁸⁰.

L'interprétation proposée pour le type de la paternité nous permet de confirmer l'hypothèse formulée pour l'explication de la scène représentée dans la partie droite de la miniature f. 53 v du Matritensis. Théophile avait adopté Théophobe avant le mariage de ce dernier avec sa sœur et cette partie de la miniature représente le moment le plus important de la cérémonie de l'adoption, celui où le fils adopté s'assied sur le genou de son père adoptant.

L'adoption de Théophobe doit avoir eu lieu entre la mort de Marie, fille de Théophile, et la naissance de Michel III ; elle explique l'issue dramatique de la carrière de Théophobe et les difficultés rencontrées jusqu'ici par les historiens pour l'évaluation de son rôle dans l'histoire de son époque.

L'interprétation proposée nous permet aussi de relever, au point de vue des sources de l'art byzantin, l'existence d'un thème juridique et d'une formule iconographique anciens à la base de plusieurs images byzantines (religieuses et profanes) et d'autres postérieures qui proviennent probablement d'elles.

Athènes.

S. A. PAPADOPOULOS.

76. On pourrait peut-être ajouter comme quatrième cas la Présentation au Temple ; dans ce cas l'homme acceptant entre ses bras l'enfant Jésus est debout.

77. Les études récentes de R. PETTAZZONI (*The pagan origins of the three headed representation of the christian Trinity*, Journal Warburg and Courtauld Institutes, 9, 1946, 135 et suiv.) et de E. H. KANTOROWICZ (*art. cit.*) ont prouvé que dans deux autres cas l'art chrétien se servit de très anciens types pour représenter la Trinité : l'image tricéphale de la Trinité survécut jusqu'au XIX^e siècle et celle copiée sur le type de deux empereurs avec la Victoire entre eux fut officiellement reconnue et reste encore en plein usage.

78. Le nom des icônes russes (« paternité ») serait un témoignage à l'appui.

79. Devrait-on chercher dans le sens d'une survivance du type original de la paternité sous une influence adoptionniste ? Les idées adoptionnistes n'étaient point oubliées au XII^e siècle. (V. HASTINGS, *op. cit.*, adoptionism et index.) En tout cas ce type est étranger à la dogmatique orthodoxe, qui ne connaît que la représentation symbolique de la Trinité par l'Hospitalité d'Abraham. Une étude théologique serait nécessaire non seulement pour déterminer le caractère de cette parenté étroite symbolisée mais aussi pour éclairer quelques autres problèmes importants concernant l'histoire de ce type

iconographique : sa rareté dans les limites de l'Empire byzantin, sa survivance dans l'église orthodoxe russe et le sens dogmatique de ses variantes.

80. Pour l'interprétation iconographique de ce type : HEIMANN (pp. 40-41) avait proposé comme modèle la Vierge Nikopoia ; KANTOROWICZ (p. 84 et n. 69) s'était approché le plus près du sens vrai du type (exprimant d'après lui, la « generatio in spiritu ») sans avoir soupçonné son origine, qui aurait pu l'expliquer, parce qu'il l'avait considéré comme fait sur le modèle de la Vierge tenant l'Enfant. RÉAU (*op. cit.*) récapitula les interprétations proposées pour le type du Trône de Grâce et rejeta son origine byzantine proposée par Heimann. H. GERSTINGER (*art. cit.*) étudiant le sens théologique de ce type iconographique rejeta son opinion antérieur d'après laquelle ce type était l'expression artistique de la procession du Saint-Esprit et le considéra comme pure expression iconographique du dogme de la *περιχώρησις*. Pour l'origine du type de la Paternité, il proposa comme explication des modèles occidentaux analogues (comme la miniature du ms. Harley 603 qu'il data du X^e siècle et considéra comme œuvre sûre d'un moine anglo-saxon ; mais cf. l'opinion de KANTOROWICZ, v. n. 70) sous l'influence possible des types byzantins tels que la Vierge Nikopoia et probablement de l'Abraham tenant dans son giron Lazare.

LA RUINE BYZANTINE DITE « ÜÇAYAK » (= Utch-aïak) PRÈS DE KIRŞEHİR EN ANATOLIE CENTRALE

Un monument architectural de la fin du X^e ou du XI^e siècle

par Semavi EYICE

Kirşehir est une petite ville d'Anatolie centrale, située entre Ankara et Kayseri¹. Cette localité est connue du monde savant surtout pour ses monuments seldjoukides et ottomans qui datent des XIII^e, XIV^e et XV^e siècles². Parmi ceux-ci on peut citer particulièrement le médréssé de Caca Bey, le *türbe* (= mausolée) de Melik Gazi et celui, tout en marbre, du fameux poète mystique musulman Aşık Paşa. Comme l'ont prouvé les fouilles effectuées par le Professeur B. Alkim de l'Université d'Istanbul, Kirşehir fut dès l'âge préhistorique, une localité importante³. Mais actuellement elle ne possède aucun monument voire même aucun vestige datant de l'époque byzantine. On ne connaît pas même avec certitude son nom médiéval. Depuis longtemps on a proposé d'identifier Kirşehir avec Mokissos et Justinianopolis⁴. Récemment, R. Peters se basant sur un passage d'Hérodote⁵, a proposé de l'identifier avec Pteria. Ce qui s'oppose à l'avis de G. Radke selon lequel « ... Näheres über die Lage dieses festen Platzes... ist nicht bekannt. Jedenfalls ist er nicht weit von der Halysmündung zu suchen, vielleicht an dem mitten in einer fruchtbaren Ebene aufragenden hohen Felsberg Egri Kaleh, auf dessen Spitze noch die Ruinen einer alten Burg sich befinden. Nördlich davon zieht die aus dem Westen kommende Strasse den Halys entlang durch das enge Défilé der Karatepe... »⁶. R. Peters croit que Pteria n'est autre que Kirşehir : « Wenn dem so ist,

1. Cet article préliminaire reproduit le texte d'une communication présentée au XIII^e Congrès International d'Études Byzantines (Oxford, 1966). Cf. Ch. DELVOYE, *L'archéologie byzantine au congrès d'Oxford*, in *Byzantion*, XXXVI (1966), p. 296. Je remercie mon assistante, M^{me} Yıldız Demiriz, pour les photographies et le plan du monument, de même que M^{me} Anne Timonier, qui a eu l'amabilité de relire mon texte en manuscrit et M. l'architecte Erdoğan Akpak pour son essai de reconstruction de la façade.

2. Besim DARKOT, art. *Kirşehir*, in *İslâm Ansiklopedisi*, VI, pp. 764-767 ; Sâim ÜLGÜN, *Kirşehirin Türk devri abideleri* (= Les monuments turcs de Kirşehir), in *Vakıflar Dergisi*, II (1942), pp. 253-261 et 16 fig. ; Ahmed CAFEROGLU, *Kirşehir vilâyetinin bugünkü etnik teşekkülüne dair notlar* (= Notices sur la formation ethnique de la préfecture Kirşehir), in *I. Ü. Edebiyat Fakültesi Türk Dilî ve Edebiyatı Dergisi*, II (1947), pp. 79-96 ; F. BAADE, *Neuestes aus Kirşehir*, in *Mitteilungen d. Deutsch-türk. Gesellschaft*, n° 60 (Bonn, 1965), pp. 5-7 ; Ekrem ARDA,

Kirşehir merkez kazası monografyası (= Monographie sur Kirşehir) [thèse — Bibl. de l'Univ. d'Istanbul], 1944, n° 915.

3. Bahadır ALKİM, *Kirşehir hüyükü ve topraküstü buluntuları-Kirşehir : Hüyük und Lesejunde* (en turc et en allemand), in *Belleten*, XX (Ankara, 1956), pp. 61-77 et 79-101 avec 26 fig., pour la période byzantine, cf. p. 76 et notice 73.

4. Depuis longtemps, on a cherché un emplacement à Mokissos, cf. M. ISAMBERT, *ANEKAOTA de Procope*, Paris, 1856, 2^e partie, pp. 750-751, Smith voulait identifier Mokissos avec Kirşehir, tandis que A. D. Mordtmann, après avoir souligné le fait qu'à Kirşehir n'existait aucun vestige byzantin, proposait la solution : Mokissos = Mucur, cf. *Anatolien, Skizzen und Reisebriefe aus Kleinasien*, Hannover, 1925, pp. 513 et 516.

5. *Histoire d'Hérodote* (éd. par A. F. MIOT), Paris, 1932, I, LXXV-LXXVI, p. 70.

6. G. RADKE, *Pteria*, in Pauly-Wissowa, *Realenzyklopädie*, XXIII², col. 1496.

dann hat Kırşehir im Altertum nicht Aquae Saravenae, Mokissos, Choropolis oder, was vielleicht in byzantinischer Zeit der Fall gewesen sein mag, Justinianopolis geheissen, sonder Pteria», «... es kann kaum ein Zweifel darüber bestehen, dass Kirschehir mit dem antiken Pteria identifiziert werden muss»⁷.

Quoi qu'il en soit à Kırşehir ou bien juste dans les environs se trouvait une cité antique⁸. A Kırşehir on rencontre ici et là des pièces antiques. Tout d'abord il y a quelques inscriptions publiées il y a longtemps⁹; puis ce sont les fragments divers¹⁰ exposés actuellement dans le jardin des thermes modernes¹¹. Près du médréssé de Caca Bey sont exposés d'autres restes archéologiques. Au sommet de la colline qui domine la ville, près de la mosquée Alâeddin, se trouve un troisième groupe de fragments, parmi lesquels, outre quelques stèles funéraires musulmanes, on distingue une statue antique, un aigle assez mutilé, et enfin un beau chapiteau byzantin du VI^e siècle de provenance inconnue¹², chapiteau du type «avec des acanthes tournées par le vent», dont on rencontre d'autres exemples en Italie, en Grèce, en Turquie et ailleurs. Vu que ce type de chapiteau est caractéristique du VI^e siècle, il est à présumer que dans cette localité avait existé un édifice important de cette époque¹³.

7. R. PETERS, *Kirschehir hiess einst Pteria, Archäologische Entdeckung am Halys-Fluss (Kızıl Irmak)*, in *Mitteilungen d. Deutsch-türkischen Gesellschaft*, n° 53 (1963), pp. 1-3.

8. K. BITTEL, *Kleinasiatische Studien* [Istanbul, 1942, pp. 25-27 et 40-50. L'auteur souligne l'existence de quelques tumuli. Selon lui, il est possible que Kırşehir soit Mokissos-Justinianopolis de Procope, mais il n'est pas hors de cause que cette localité soit *Therma* ou bien *Aquae Saravenae*. D'autre part, le même auteur observe que le nom de Kırşehir, est un des rares noms d'origine purement turque, et pense que Kırşehir pourrait être une localité fondée par les Turcs. Mais, contraire à l'avis de Ramsay, M. Bittel préfère chercher *Basilike Therma* et *Aquae Saravenae* dans le voisinage de Kırşehir. E. Honigmann était pour l'identification d'*Aquae Saravenae* = Kırşehir. *Die Ostgrenze des byzantinischen Reiches* [Corpus brux. hist. byzant. III], Bruxelles, 1935, p. 51, notice 6, carte III. Tandis que W.M. Calder et G.E. Bean (*A classical map of Asia Minor*, London, 1958) proposent la solution: Mokissos-Kırşehir et *Aquae Saravenae* = Terzili hamam (entre Yozgat et Akdağmadeni).

9. R. OBERHUMMER et H. ZIMMERER, *Durch Syrien und Kleinasien*, Berlin, 1899, p. 305: quelques inscriptions de la fin de l'antiquité.

10. G. JACOBI, *Esplorazioni e studi in Paflagonia e Cappadocia relazione sulla seconda campagna esplorativa*, Roma, 1937, p. 17, les fig. 48, 49 représentent deux stèles funéraires dont la dernière est pourvue d'une croix.

11. On a signalé, il y a longtemps, à Karakurt près de Kırşehir des sources thermales. Cf. V. CUINET, *La Turquie d'Asie*, I, p. 332. Sur les sources thermales situées à proximité de la ville: cf. Rıza RAMAN, *Şifalı su kullanmak ilmi Balneoloji ve şifalı kaynaklarımız* (= *L'art d'utiliser les eaux thermales. La balnéologie et nos sources thermales*). Istanbul, 1942, pp. 438-442. Outre Terme hamamı (p. 438), l'auteur signale dans le district de Kırşehir les sources suivantes: Karakurt hamamı, Ballica, Kozoglu kaplıcası, Bulamaçlı ilıcası, Hamam et Mahmudlu hamamı, et dans le district voisin de Yozgat il mentionne (pp. 557-560) Uyuz hamamı, Çamur ilıcası, Cavlak hamamı, Terzili hamam, Uyuz hamamı, Ortaköy hamamı, Köhne hamam, İçme, Sarayözü

ılıcası, Ilisu et Hamam; sur Terme hamamı de Kırşehir, cf. Anonyme, *Die Therme von Kırşehir*, in *Mitt. d. deutsch-türkischen Gesellschaft*, n° 25 (1958), pp. 2-3; K. BITTEL, *op. cit.*, p. 26.

12. Pour la liste sommaire de ces fragments, cf. S. EYICE, *Kırşehir'de H. 709 (= 1310) tarihli resimli bir Türk mezarı — Ein türkische Grabstein des Jahres 709 (= 1310) in Kırşehir*, in *Reşid Rahmeti İçin* (= *In Memoriam Reşid Rahmeti Arad*). Ankara, 1967, p. 211, notice 17.

13. Ce type de chapiteau apparaît vers le troisième siècle, et semble être en vogue au sixième. Cf. W. VON ALTEN, *Geschichte des altchristlichen Kapitels*, München, s.d. (1913?), p. 11, pl. II; K. GINHART, *Das christliche Kapitel zwischen Antike und Spätgotik* [Beiträge zur Vergleichenden Kunstforschung, 3], Wien, 1923, pp. 15, 93, 98, 107, 111; R. KAUTZSCH, *Kapitelstudien*, Berlin-Leipzig, 1936, pp. 140-152, pl. 28-29, certains spécimens n'y figurent point, pour ceux-ci, cf. pour les prototypes, O. FELD, *Beobachtungen an spätantiken und frühchristlichen Bauten in Kilikien*, in *Römische Quartalschrift*, LX (1965), p. 138, pl. 4b (l'auteur mentionne un chapiteau analogue à Hama, *Berytus*, II, 1935, pl. 16, 3 et deux autres en Cyrenaïque, *Arch. Anzeiger*, 1959, p. 275, fig. 29-30). Pour Halep, cf. J. STRZYGOWSKI-G. BELL-M. VAN BERCHER, *Amida*, Heidelberg, 1910, p. 200, fig. 116, 118; pour Ravenna à Saint-Apollinaire in Classe, W. GOETZ, *Ravenna*, Leipzig-Berlin, 1901, p. 87, fig. 96; Ch. DIEHL, *Ravenna*, Paris, 1903, p. 105; encore à Ravenna, il y en a une série avec le monogramme de Théodoric, cf. GOETZ, *op. cit.*, p. 89, fig. 100; S. FUCHS, *Kunst der Ostgotenzeit*, Berlin, 1944, p. 30, fig. 15, et pour un chapiteau exposé au musée de cette ville, cf. S. MURATORI, *Il museo nazionale di Ravenna*, Roma, 1937, p. 49; pour Kasr-el Hayr, cf. A. GABRIEL, *Kasr-el Hayr*, in *Syria*, VI (1927), p. 322, fig. 15. Le chapiteau qui figure dans, O. WULFF, *Die Koimesiskirche in Nicaea*, Strasbourg, 1903, p. 19, est identique avec celui qui se trouve actuellement au Musée de cette localité, cf. Ş. KARGINER-K. KERESTECİ, etc., *Iznik-Nicaea*, Istanbul, 1963, p. 106; pour un chapiteau trouvé à Sidé en Pamphylie, cf. S. EYICE, *La ville byzantine de Sidé en Pamphylie, Actes du X^e Congrès Int. d'Etudes byzantines*, Istanbul, 1957, p. 132; à Istanbul

Ce qui est un argument — nous le croyons — en faveur de l'identification Kırşehir = Mokissos = Justinianopolis.

La ruine byzantine dite Üçayak (= Utch-aiak) ce qui signifie en turc «trépied»¹⁴, est située au nord de cette ville, dans un endroit complètement inculte. Elle est très facilement accessible par la chaussée qui relie Kırşehir à Yerköy, la station ferroviaire la plus proche de Kırşehir¹⁵. Dans le voisinage de la ruine se trouvent deux villages: Taburoğlu et Hamurlu, qui sont à une distance d'une demi-heure de marche à pied.

1. L'HISTORIQUE DES RECHERCHES ET LES NOUVELLES DONNÉES.

Üçayak est connu depuis longtemps¹⁶. C'est l'explorateur anglais W. J. Hamilton qui, à ma connaissance, a signalé pour la première fois l'existence de cette ruine que, d'ailleurs, il n'a pas pu visiter¹⁷. Un maître d'école lui en aurait parlé. C'est à un explorateur anglais W. Ainsworth qu'échut l'honneur de visiter, de décrire et de dessiner pour la première fois ce vestige, qu'il a rencontré dans un site désertique¹⁸. Tout près il vit une fontaine, et on y voyait aussi quelques tombeaux turcs. Des six grands arcs en brique, quatre étaient encore debout, tandis que les deux autres s'étaient déjà effondrés. Ainsworth a remarqué que dans les parages il n'y avait aucun reste architectural, et il a donné son avis en ce qui concerne l'identification. Selon lui, il s'agirait d'un temple de «Jupiter de Gadasena» (Ptolem. V, 6, 126) ou bien d'un autre temple. La vue de Üçayak publiée par l'explorateurs anglais est précieuse, car elle montre la ruine en meilleur état qu'aujourd'hui; on y distingue surtout les grands arcs qui soutenaient les coupes et les vestiges du narthex qui a complètement disparu (fig. 1). Le géographe russe P. de Tchihatcheff, mentionne brièvement Üçayak: «... puisqu'à Utchayak, qui est à moins d'une lieue de distance de l'endroit où le Bozlouk-Dagh se confond avec le plateau, celui-ci a une altitude de 1325 mètres»¹⁹. Le géographe allemand C. Ritter, dans son livre monumental sur la géographie d'Asie, a pu utiliser amplement le récit d'Ainsworth, et il a même traduit en allemand tout le passage concernant la ruine²⁰.

En 1900, J.W. Crowfoot visita Üçayak. Une description minutieuse, ainsi que de très bonnes photographies furent les résultats de cette étude, qui est accompagnée d'un croquis trop sommaire voire même insuffisant (fig. 2). Crowfoot avait communiqué tous ces matériaux au professeur J. Strzygowski. L'historien de l'art autrichien utilisa quelques années plus tard ces documents dans son *Kleinasien*, d'abord en publiant intégralement sous forme d'un chapitre spécial le rapport de Crowfoot, puis en mettant en valeur les données émises par

on a rencontré des chapiteaux de ce type près de la ruine de Seyh Murad Mescidi (C. G. CURTIS-M. A. WALKER, *Restes de la Reine des Villes*, s.d. 1891?), fig. 56; S. EYICE, *Seyh Murad mescidi*, in *Tarih Dergisi*, XVII, n° 22 [1967], pp. 111-129; dans une citerne du quartier de Sultan Selim (Ph. FORCHHEIMER-J. STRZYGOWSKI, *Die byzantinischen Wasserbehälter*, Wien, 1893, pp. 62, 63, n° 9, fig. 5) et au Musée (G. MENDEL, *Catalogue des sculptures...*, Istanbul, 1914, II, p. 542, n° 745/2366).

14. Ce nom est dû à l'aspect des grands arcs qui ressemblaient à un gigantesque trépied.

15. Yerköy est située sur la ligne Ankara-Amasya.

16. Le géographe turc Kâtip Çelebi (= Hadji Chalfa) [1608-1657] ne le mentionne point, pour Kırşehir, cf. *Cihannuma*, Istanbul, 1145 (= 1732), p. 620.

17. W. I. HAMILTON, *Researches in Asia Minor, Pontus and Armenia*, London, 1842, II, p. 241.

18. W. AINSWORTH, *Travels and researches in Asia Minor*, London, 1843, I, pp. 162-164; l'article publié par le même auteur, dans *Journal of the Royal geog. Society*, X, pp. 287-288 nous est resté inaccessible.

19. P. DE TCHIHATCHEFF, *Asie Mineure description physique. I. Géographie physique comparée*, Paris, 1866, pp. 507 et 567.

20. C. RITTER, *Die Erdkunde, Kleinasien*, I, 1, Berlin, 1859, pp. 331-332.

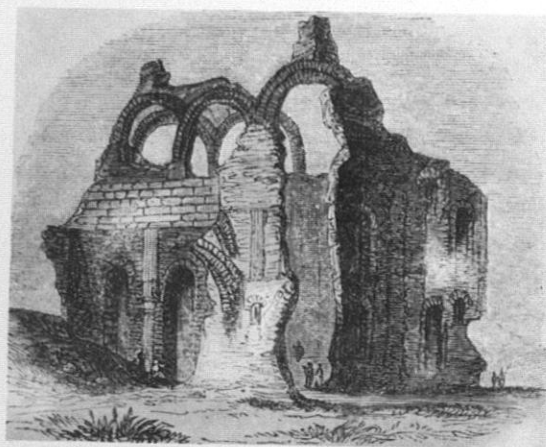


FIG. 1. — Vue de Üçayak d'après une gravure de Ainsworth (publ. en 1843).

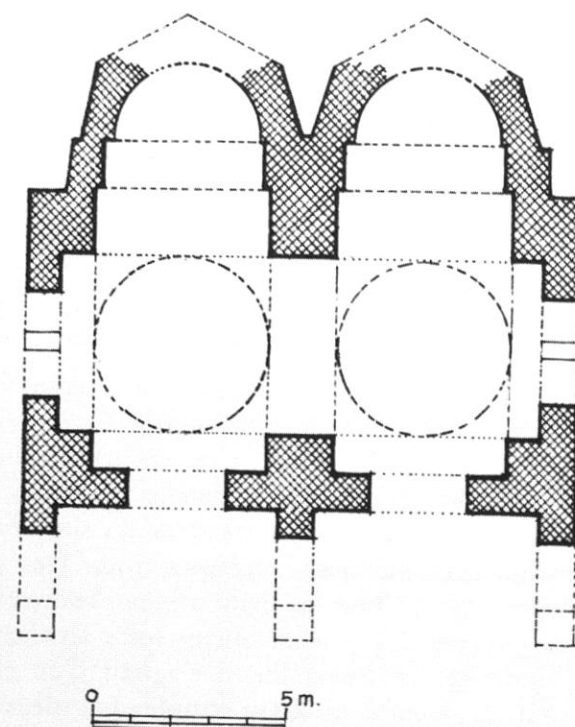


FIG. 2. — Plan de Üçayak d'après Crowfoot, publié par Strzygowski.



FIG. 3. — Vue de Üçayak d'après Crowfoot (en 1900).



FIG. 4. — Vue de Üçayak d'après Crowfoot (en 1900).

l'archéologue anglais²¹. Ainsi le monde savant avait eu connaissance de Üçayak, grâce à la publication de Strzygowski qui devait rester désormais l'unique source d'information sur ce monument byzantin (fig. 3, 4). De temps en temps quelques explorateurs ou archéologues s'aventuraient jusqu'à Üçayak. Parmi ceux-ci on peut citer H. H. von Schweinitz qui, en 1905, visita la ruine, pour en publier une description fort intéressante accompagnée d'une vue photographique (fig. 5)²². Puis en 1926, ce fut l'hittitologue H. von der Osten. Dans ses publications il se borne seulement à signaler le nom de ce monument avec quelques photographies (fig. 6)²³. Un historien local, Cevad Hakkı Tarım, s'intéressa aussi à Üçayak. Dans ses livres consacrés à l'histoire de Kırşehir, il fait mention de cette ruine. Il faut avouer que ces brèves notices sont sans valeur, car on n'y trouve que des observations insuffisantes et des explications puériles. Mais ses publications ne sont pas dépourvues d'intérêt, puisqu'elles contiennent des clichés fort importants (fig. 7)²⁴.

D'autre part, toujours en se basant sur la publication de J. Strzygowski, plusieurs auteurs signalèrent l'importance de ce monument. Ce fut d'abord H. Rott²⁵, puis Sir W. M. Ramsay et G. L. Bell²⁶, et certains manuels, comme par exemple ceux de H. Benoit²⁷ et de A. Springer et J. Neuwirth²⁸, citent cette ruine. Mais aux alentours de la Première Guerre mondiale, Üçayak était déjà presque oublié. Exception faite des quelques lignes qu'on trouve dans le livre J. Ebersolt²⁹ et de A. Hamilton³⁰, qui le décrivent brièvement, ni le *Manuel* de Ch. Diehl, ni le *Byzantinische Kunst* et son *Nachtrag* d'Oscar Wulff, ni l'ouvrage de Ph. Schweinfurth n'en font mention. Enfin, l'ouvrage le plus récent et complet sur l'architecture byzantine, le magnifique livre de R. Krautheimer n'en parle point.

Or, l'édifice dit « Üçayak » est digne d'intérêt, et à notre avis, il mériterait une place importante dans l'histoire de l'architecture byzantine³¹. Lors d'un voyage d'étude que nous avons entrepris dans la région de Kırşehir, nous avons eu la possibilité de visiter cette curieuse ruine et de l'étudier en détail. Les résultats de nos recherches constitueront l'objet de cet article, qui est en somme un rapport préliminaire, car nous pensons élargir nos investigations et éclaircir certains problèmes non-élucidés au moyen de fouilles et sondages que nous espérons entreprendre dans un proche avenir.

Nos recherches nous ont fourni les données essentielles suivantes :

1. Les belles photographies publiées par J. Strzygowski, par H. von der Osten et par l'historien turc T. M. Yaman ont une très grande valeur documentaire, car elles représentent la ruine telle qu'elle était, avant le tremblement de terre survenu le 19 avril 1938,

21. J. STRZYGOWSKI, *Kleinasien ein Neuland der Kunstgeschichte*. Leipzig, 1903, p. 32 sqq. (description), p. 172 (datation), p. 224 (les rapports).

22. H. HERMANN-GRAF VON SCHWEINITZ, *In Kleinasien, ein Reitausflug durch das innere Kleinasien im Jahre 1905*. Berlin, 1906, p. 156, pl. VIII.

23. H. H. VON DER OSTEN, *Explorations in Hittite Asia Minor* [The Oriental Inst. of the Univ. of Chicago-Orient. Inst. communications, n° 2]. Chicago, III, 1927, p. 81, fig. à la page 85; id., *Explorations in Central Anatolia, season 1926*. Chicago, 1929, p. 50, fig. 79.

24. C. HAKKI TARIM, *Kırşehir taribi* (= *Histoire de Kırşehir*) [Kırşehir Halkevi neşriyatı, 1]. Kırşehir, 1938, pp. 46-47 avec 1 fig. hors-texte; id. *Taribte Kırşehir-Gölşebri...* (= *Kırşehir et Gölşebri dans l'histoire*). Istanbul, 1948, avec 1 fig.

25. H. ROTT, *Baupläne von einer anatolischen Reise*, in *Zeitschrift f. Geschichte d. Architektur*, 1 (1908),

p. 148; id., *Kleinasatische Denkmäler*. Leipzig, 1908, p. 278.

26. W. M. RAMSAY-G. L. BELL, *The Thousand and One Churches*. London, 1909, pp. 303, 390, 398, 403, 445 (The ruins of Üch Ayak demand careful examination, as Strzygowski is the first to admit), 447.

27. F. BENOIT, *L'architecture — L'Orient médiéval et moderne*. Paris, 1912, pp. 69, 70, 74.

28. A. SPRINGER-J. NEUWIRTH, *Frühchristliche Kunst und Mittelalter*. Leipzig, 1924¹² [Kunstgeschichte II], p. 11.

29. J. EBERSOLT, *Monuments d'architecture byzantine*. Paris, 1934, p. 147, notice 63.

30. J. A. HAMILTON, *Byzantine architecture and decoration*. London, 1956², p. 110.

31. Dj. BOSKOVIĆ, *Arhitektura sredet veka treće izdaie*. Beograd, 1967, p. 35, fig. 42 a, mentionne Üçayak et il le date du ve siècle.

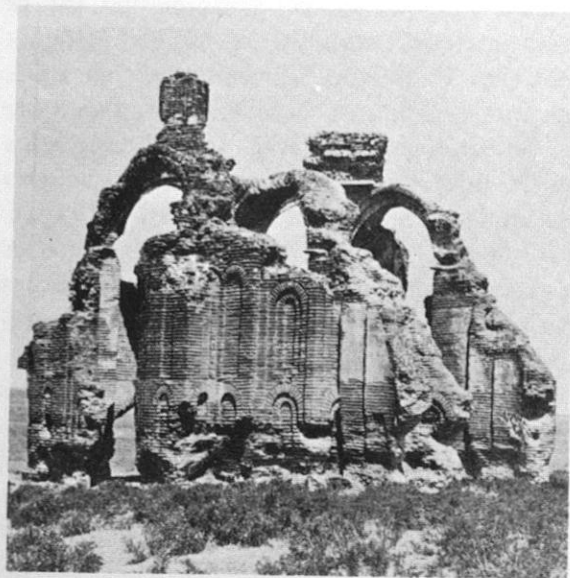


FIG. 5. — Vue de Üçayak d'après v. Schweinitz (en 1905).



FIG. 6. — Vue de Üçayak d'après v. d. Osten (en 1926).

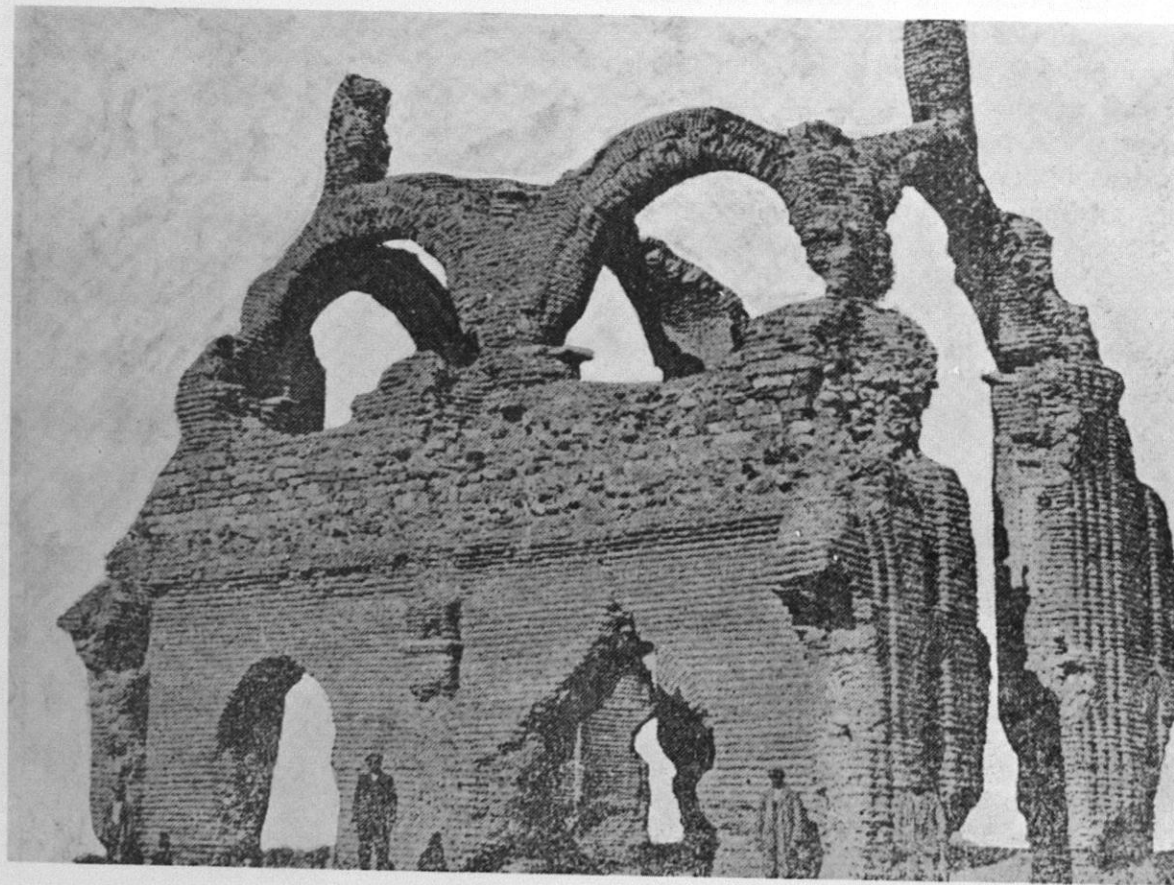


FIG. 7. — Vue de Üçayak d'après Yaman (vers 1938).

tremblement de terre dont l'épicentre était précisément la région de Kirşehir³². Les parties supérieures des murs, surtout les grands arcs et les restes des tambours des coupoles, encore visibles sur ces photos disparurent complètement à la suite du désastre.

2. Le plan-croquis pris par J. Crowfoot et publié dans le livre de Strzygowski s'est avéré incomplet et défectueux. Ce croquis est erroné surtout pour la forme des absides ; en outre, il n'accentue point la richesse des murailles. Crowfoot qui à cette époque était peu versé dans l'archéologie byzantine, avait donné aux absides un aspect peu commun, on dirait même presque unique. Le nouveau plan que nous avons dressé, malgré quelques lacunes, et sans être un relevé exhaustif, est plus complet que celui de Crowfoot-Strzygowski. Seuls des sondages peuvent donner les dimensions du narthex disparu. Par contre, malgré leur mauvais état de conservation, les vestiges des absides sont encore suffisamment explicites, pour permettre de les porter sur le plan.

3. Dans une longue dissertation consacrée à cet édifice, Strzygowski a voulu y voir un monument byzantin très ancien, voire paléochrétien. Il a voulu le dater du v^e et même du iv^e siècle. A notre avis, la date proposée par Strzygowski est trop reculée. Üçayak, d'après son style et l'appareil de ses murs, devrait être daté plutôt un monument de la deuxième période de l'art byzantin, c'est-à-dire de la période qui va du ix^e au xii^e siècle³³. Voulant être plus précis, nous nous permettons d'avancer la date du xi^e siècle.

Pour cette mise au point, nous allons étudier l'édifice dans son état actuel.

2. ANALYSE DE L'ÉDIFICE.

a) Le plan :

Üçayak est une église double. Dans l'architecture byzantine, les églises doubles, quelquefois même les églises triples, ne sont pas rares. Mais toutes ces églises sont des édifices accolés, érigés successivement. Dans la capitale, à côté de l'église Saints-Serge-et-Bacchus, se dressait un autre sanctuaire qui a disparu. Par contre, les églises accolées du monastère de Lips (= *Fenari Isa camii*) ; du Pantocrator (= *Zeyrek Kilise camii*) ; de la Pammakaristos (= *Fethiye camii*) subsistent encore. En Grèce, l'église double la plus connue est le catholicon du couvent de Hosios-Lukas. Üçayak diffère complètement de tous ces exemples. Il s'agit ici d'une église double conçue et érigée d'un seul coup. C'est une particularité remarquable. Parmi les bâtiments du couvent dit Kocakale ou bien encore Alacahan manastırı, on constate l'existence d'un baptistère composé de deux nefs, ayant chacune une abside³⁴. L'un contient les fonts, tandis que l'autre devait servir de narthex.

32. P. ARNI, *Kırşehir, Keskin ve Yerköy zelzelesi hakkında-Zum Erdbeben zwischen Kırşehir, Keskin und Yerköy* [Maden Tetkik ve Arama yayını, seri B, 1]. Ankara, 1938, cf. les cartes.

33. Dans sa thèse presque introuvable, F.W. Deichmann avait traité Üçayak parmi les monuments du xii^e siècle. Sans donner ses arguments en faveur de cette datation l'auteur se contente — comme d'ailleurs pour tous les monuments — de donner une description sommaire, cf. F.W. DEICHMANN, *Versuch einer Darstellung der Grundrisstypen des Kirchenbaues in Frühchristlicher und byzantinischer Zeit im Morgenlande auf Kunstgeographischer Grundlage* (Dissertation-Halle). Halle, 1937,

p. 67 (... ein byzantinischer Bau auf provinzieller Plangrundlage).

34. A.C. HEADLAM, *Ecclesiastical sites in Isauria (Cilicia trachea)* [Society for the promotion of Hel. Studies-Suppl. Pap. 2]. London, 1892 ; V. SCHULTZE, *Altchristliche Städte und Landschaften*. Gütersloh, 1924, II, p. 252 ; P. VERZONE, *Un monumento dell'arte tardo-romana in Isauria: Alaban Monastir*. Torino, 1957, pl. I, p. 17 sq. (Chiesa 2) ; M. GOUGH, *Excavations at Alaban Monastery-Second preliminary report*, in *Anatolian Studies*, XIII (1963), pp. 112-114, fig. 5 et pl. XXXV a, b, «... the building was not, as we had earlier supposed, a twin-apsed chapel, but a baptistery of most unusual type ».

On vient de signaler en Grèce les ruines d'une petite église qui, quoique à nef unique, est pourvue de deux absides³⁵. Parmi les églises monastiques rupestres de la Cappadoce, certaines sont des chapelles accolées³⁶. Mais à Üçayak, nous avons un bâtiment isolé et considérable, formé de deux églises identiques d'égales dimensions (fig. 8). Et l'ensemble, on le constate au premier coup d'œil, dénote un souci de valeur architecturale.

Intérieurement, la longueur des nefs, moins l'hémicycle de l'abside, est de 8 m 10. Chaque église a une largeur de 5 m 25. L'édifice était précédé d'un vestibule, c'est-à-dire d'un narthex aujourd'hui disparu, mais l'amorce de la voûte en berceau qui le couvrait est encore visible. Ainsi il n'y a point de doute en ce qui concerne l'existence d'un narthex. Chaque nef est conçue selon le type architectural qu'on a défini par l'expression « en forme de ciborium ». L'édifice comporte dans les angles d'énormes piliers en maçonnerie, qui devaient soutenir les grands arcs. De ces arcs, ceux situés à l'est, sont plus larges que les autres, et ils constituent les voûtes du bema; trait caractéristique qui donne à l'édifice dans son ensemble, une forme allongée du côté de l'abside. Cet allongement suivant l'axe ouest-est, que jadis G. Millet avait signalé comme étant une particularité de l'école architecturale de la capitale, est souligné par l'existence d'une travée intercalaire du bema³⁷. Chaque nef a donc la forme d'une croix aux trois bras très courts, tandis que le quatrième bras s'allonge singulièrement vers l'est, vers les hémicycles des absides (fig. 23). Comme nous l'avons déjà souligné, le croquis publié par Strzygowski ne reflète point l'aspect véritable des absides³⁸. D'après ce qui en subsiste, on peut conclure avec certitude qu'elles étaient à cinq pans.

Le plan de chaque église à Üçayak s'apparente à plusieurs bâtiments. Tout d'abord on pourrait mentionner la partie centrale (ou la nef principale) de l'église de Chora (= Kariye camii), qui doit remonter au XI^e siècle³⁹. Au Mont-Athos, une annexe à Karyès illustre le même type⁴⁰. En Bulgarie la petite église de Saparevska Banja qu'on date des XI^e-XII^e siècles⁴¹, celle de Bobochevo⁴², et celle des Saints-Pierre-et-Paul à Nikopol (peut-être du XIII^e siècle ?)⁴³, ont été érigées d'après le plan cruciforme dit en forme de « ciborium », c'est-à-dire avec des bras assez courts. En Serbie, la partie byzantine la plus ancienne de la fameuse église

35. P.L. BOKOTOPOULOS, Συμβολή εις τὴν μελέτην τῶν μονοκώρων ναῶν μετὰ δύο κόγχων ἱεροῦ, in Χαριστήριον εις Α. Κ. Ὁρλάνδον. Athènes, 1967, IV, pp. 66-74, pl. XIII-XIV. Au sud de l'Anatolie, S. Guyer avait été mis en présence d'une église moderne qui avait une abside double et qui était érigée dans les ruines d'une autre plus ancienne, cf. S. GUYER, *Ala Kilise, ein Kleinasiatischer Bau des V. Jahrhunderts*, in *Zeitschrift f. Gesch. d. Architektur*, III (1909/10), pp. 192-199. En Anatolie orientale aussi se trouvent des chapelles à nef unique, pourvues d'absides doubles, cf. Anonyme, *Doomed by the dam, a survey of the monuments threatened by the creation of the Keban dam flood area* [Publication de Orta Doğu Teknik Üniversitesi]. Ankara, 1967, p. 26, chapelle à Eski Pertek, p. 42, chapelle à Kozluca-Til près de Pertek. Lorsque le barrage de Keban sera mis en service, toutes ces localités — situées au nord de Elazığ-Harput — seront submergées par les eaux de Muradsu.

36. H. ROTT, *Kleinasiatische Denkmäler*. Leipzig, 1908, p. 128, fig. 38 (Münchil [?] kilise), p. 129 (Balık kilise), p. 135, fig. 41 (Karabaş kilise); W. M. RAMSAY et G. L. BELL, *The Thousand and One Churches*. London, 1909, p. 390, fig. 322 (Hagios Ephthymios); G. DE JERPHANION, *Les églises rupestres de Cappadoce*. Paris,

1926-1942, pl. 28 (Saint-Eustathe), pl. 160 (Balık kilise), id. (Archangélos), id. (Quarante martyrs).

37. G. MILLET, *L'école grecque dans l'architecture byzantine*. Paris, 1916, pp. 55, 88.

38. Ch. DELVOYE, *Études d'architecture paléochrétienne et byzantine*, in *Byzantion*, XXXII (1962), p. 304.

39. D. OATES, *Summary report on the excavations in the Kariye camii*, in *Dumbarton Oaks Papers*, XIV (1960), pp. 223-231, fig. p. 224; P. A. UNDERWOOD, *The Kariye Djami*. New York, 1966, I, p. 8, fig. A.

40. Z. TATİC, *La cellule de jeûne de Saint-Sava à Karyes*, in *Mélanges Uspenskijs*. Paris, 1930, I, pp. 124-129; la petite église du Sauveur à Plataniti en Argolis représente aussi le même type architectural, cf. O. WULFF, *Byzantinische Kunst*, p. 488, fig. 418.

41. K. MIATEV, *Arhitektura v sredovekovna Bulgaria*. Sofia, 1965, fig. 215, 217; Académie Bulgare, *Kratka historia na bulgarskata arhitektura*. Sofia, 1965, p. 112, fig. 109, la ressemblance se fait remarquer à la fois dans le plan aussi bien que dans l'appareil des façades.

42. K. MIATEV, *op. cit.*, fig. 216, 218; *Kratka historia...*, p. 113, fig. 110.

43. A. PROTITCH, *L'architecture religieuse bulgare* [La Bulgarie d'aujourd'hui, 4]. Sofia, 1924, fig. 28; K. MIATEV, *op. cit.*, fig. 207.

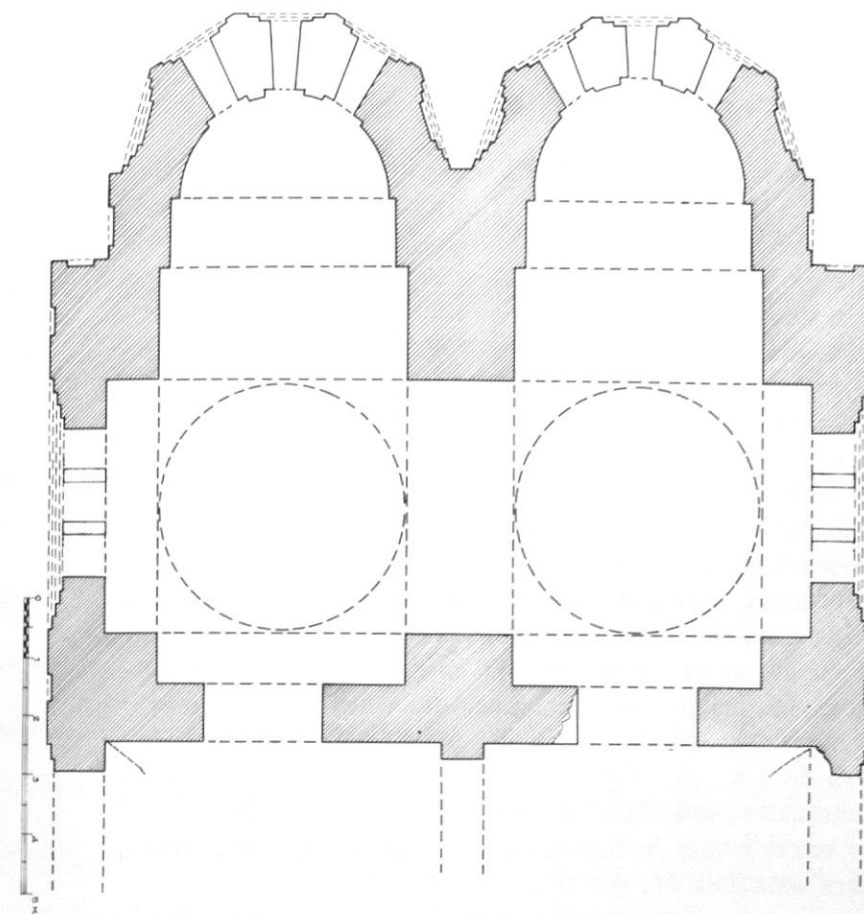


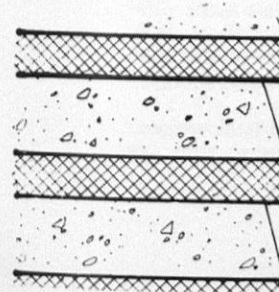
FIG. 8. — Plan de Üçayak (par M^{me} Yıldız Demiriz).



FIG. 9. — Détail des fondations et des murs.

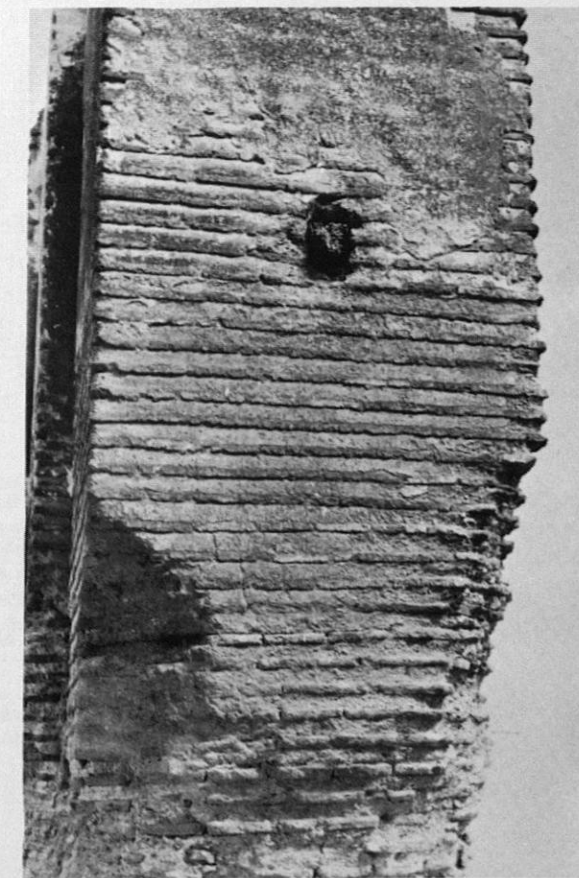


▲ FIG. 10. — Détail des murs.



◀ FIG. 11. — Schéma de l'appareil.

FIG. 12. — Construction d'un pilier avec une pièce de bois noyée dans la maçonnerie. ►



de Saint-Nicolas à Kursumlija (= Kourchounloudja), qu'on date des XI^e-XII^e siècles, a aussi une certaine ressemblance avec les nefs de Üçayak⁴⁴. Même en Italie on retrouve ce type architectural, par exemple, à Vicenza, dans l'église Santa Maria Mater Domini⁴⁵, et particulièrement à Padoue, dans la chapelle de San Prosdócimo⁴⁶. S. Guyer, qui a consacré tout un chapitre de son livre aux églises cruciformes en forme de ciborium⁴⁷, mentionne en Asie Mineure deux édifices peu connus, les églises de Ağalimanı et de Alaca⁴⁸. Cette dernière surtout est intéressante.

b) Matériaux utilisés et techniques :

Üçayak est un des rares édifices construits entièrement en brique. En effet, sauf les fondations qui sont en pierre (fig. 9), toute la superstructure y est en briques. Celles-ci mesurent 30 à 34-35 cm de long, mais quelques-unes, quoique assez rares, vont jusqu'à atteindre une longueur de 70 cm. La longueur moyenne des briques est de 30 à 35 cm. Quant à l'épaisseur, elle varie entre 3,5 à 4 cm. Les briques alternent avec des couches de mortier, dont l'épaisseur est de 4,8 à 6 cm. Autrement dit, la couche de mortier est un peu plus épaisse que les briques. La différence va de 1 à 1,5 cm (fig. 10).

A Üçayak, on remarque aussi une autre particularité digne d'intérêt : vue de l'extérieur, la couche de mortier est inclinée (en retrait) vers le haut (fig. 10, 11). Les particularités techniques de la construction de l'édifice sont donc les suivantes :

- a) La différence entre l'épaisseur des briques et celle du mortier va de 1 à 1,5 cm.
- b) Les couches de mortier ont des faces inclinées (en retrait vers le haut).

A. M. Schneider (1896-1952) qui a été le premier à dresser un catalogue des techniques⁴⁹, afin de l'utiliser pour la datation des édifices byzantins, avait signalé des briques de 3,5 cm d'épaisseur s'alternant avec des couches de mortier de 5 à 7 cm à Odalar camii à Istanbul, et dans l'église de la Dormition (= Koimesis) de Nicée, qui doivent appartenir respectivement aux VII^e et VIII^e siècles. Partant de cette constatation, Schneider avait fait une autre remarque : « A l'époque suivante, disait-il, apparaît une technique tout à fait singulière : l'épaisseur du mortier redevient à peu près égale à l'épaisseur des briques, mais la surface extérieure du mortier est inclinée, de sorte que, vu de profil, le mur a un aspect en dents de scie ». Le même auteur avait constaté cette même technique dans divers édifices allant du IX^e au XI^e siècle, comme par exemple à l'église en ruines de Saint-Clément, à Ankara (VII^e-IX^e siècle) ; à l'église dite du couvent d'Akateptos (= *Kalenderhane camii*) (après 850) à Istanbul ; à l'église dite de Saint-Théodore (= *Kilise camii*) également à Istanbul ; à Sainte-Sophie de Nicée (après 1065). Nous pourrions ajouter à cette liste, l'église que nous

avons trouvé à Iznik (= Nicée) et que G. Papadopoulos a identifiée avec celle qui fut construite par Théodore II Lascaris (1254-1258)⁵⁰. Toujours d'après Schneider, vers la fin du XI^e siècle, apparaît une autre technique qu'il appelle « à couche de briques cachées » (*verdeckte Ziegelschicht*), et qu'on reconnaît dans les constructions de la fin du XI^e et du XII^e siècle, comme les murailles de Manuel Comnène et les églises du couvent de Pantocrator (= *Zeyrek camii*) à Istanbul. Cette technique a continué sous les Paléologues, comme nous l'avons constaté dans le *parekklesion* du couvent de Lips (= *Fenari Isa camii*)⁵¹.

Si l'on peut se fier à cette chronologie, la technique appliquée à Üçayak situe cette église entre le VII^e-VIII^e et le XI^e siècle⁵² ; tandis que le recours à la surface inclinée des couches de mortier rapproche la date de ce bâtiment du XI^e siècle.

Lors de la construction, à Üçayak, on a noyé dans la maçonnerie des pièces de bois posées transversalement (fig. 12). Selon von Schweinitz, ces pièces avaient pour fonction de préserver le bâtiment contre les effets des tremblements de terre (In das Mauerwerk waren an vielen Stellen mächtige Baumpfähle eingebaut, zum Schutz gegen Erdbeben).

c) Les superstructures :

Malgré les dégâts causés par le temps, les façades conservent encore les caractéristiques d'un travail de maçonnerie extrêmement soigné (fig. 13, 14, 15). La ruine, comme d'ailleurs la ruine de Peruštica près de Plovdiv en Bulgarie⁵³, a de belles couleurs chaudes que lui donnent les couches régulières de briques⁵⁴.

Nous ne savons rien de l'aspect extérieur du narthex. Les amorces du berceau qui le couvrait et les restes de l'arc qui le divisait en deux compartiments, en sont les seuls témoins (fig. 16). Celui-ci avait fort probablement ses deux façades ornées d'arcades concentriques, comme on en voit dans les autres parties de l'édifice. L'arc qui divisait le narthex en deux compartiments, retombe sur un pilier (fig. 17). Sans doute un pilier identique contrebalançait celui-ci, juste au milieu de la façade d'entrée. Puisque l'église était double, les entrées aussi, selon toute probabilité, devaient être doubles. On peut imaginer l'aspect de la façade ouest, avec les entrées aménagées dans des niches. Il est plus difficile de restituer la partie supérieure de ce narthex. La couverture de l'étage reste problématique. Ici, la surface extérieure du mur des deux naos montre un appareil singulièrement peu soigné (fig. 17). Ce remplissage, qui se distingue des autres parties de la construction pourrait être dû à une restauration tardive faite à la hâte, ou encore à une économie de matériaux qu'on employait à un endroit qui devait rester invisible. En effet, l'étage qui surmontait le narthex, devait cacher complètement ce mur disgracieux.

44. MIPOJ M. BASIL, *Štića i Lasarića*. Beograd, 1928, p. 16 sq., fig. 2-4 ; G. MILLET, *École grecque...*, p. 170, fig. 86-87 ; B. VULOVIĆ, *Crkva svetog Nikole kod Kursumlije — Die heilige Nikola-Kirche bei Kursumlija*, in *Univ. u Beogradu-Zbornik Arhitektonskog Fakulteta*, III (1956/57), 7.

45. S. BETTINI, *L'architettura di San Marco, origini e significato*. Padova, 1946, pl. III c.

46. S. BETTINI, *op. cit.*, pl. III d.

47. S. GUYER, *Grundlagen mittelalterlicher Abend-ländischer Baukunst*. Einsiedeln-Zürich-Köln, 1950, pp. 27

sq., 114 ; sur ce livre, cf. G. H. FORSYTH, Jr., in *Art Bulletin*, XXXIV (1952), pp. 54-58.

48. S. GUYER, *op. cit.*, p. 59, fig. 11 b et c ; celle-ci (Alaca = Aladja) est particulièrement intéressante car elle est pourvue, comme Üçayak, d'un béma assez profond. Parmi les chapelles rupestres de Cappadoce, il y en a une (chapelle n° 21) qui sans être double constitue une analogie à l'église de Üçayak, cf. G. DE JERPHANION, *Les églises rupestres*, pl. 43.

49. A. M. SCHNEIDER, *Byzanz* [Istanbuler Forschungen, 8]. Berlin, 1936, pp. 13-14.

50. S. EYICE, *Iznik'de bir Bizanz kilisesi — Une église byzantine à Nicée*, in *Bulleten*, XIII (1948), pp. 37-51 (avec rés. en fr.), pl. XVI-XXI ; pour l'identification, cf. J. B. PAPADOPOULOS, 'Ο ἐν Νικαίᾳ τῆς Βιθυνίας ναὸς τοῦ ἁγίου Γεωργίου', in 'Επετηρὶς τῆς Ἐτ. Βουλῆς. Σπουδῶν. 22 (1952), pp. 110-113.

51. S. EYICE, *Son devir Bizans mimarisi, Istanbul'da Palaiologos'lar devri anıtları — Spätbyzantinische Architektur* (avec rés. en all.). Istanbul, 1963, pp. 52, 71.

52. On a signalé à Üçayak l'existence de briques cachées ; lors de notre recherche nous n'avons pas remarqué cette technique.

53. A. FROLOW, *L'église rouge de Peruštica*, in *The Bulletin of the Byz. Institute*, I (1946), pp. 15-42, pl. I-XIX ; Dora PANAYIOTOVA, *Červenata crkva pri Peruštica — Die Rote Kirche*. Sofia, 1956 (avec rés. en all.).

54. Une importante église, érigée en briques, était celle de Saint-Clément à Ankara, cf. G. DE JERPHANION, *Mélanges d'archéologie anatolienne* [Mél. de l'Univ. Saint-Joseph, XIII]. Beyrouth, 1928, p. 113 sq., v. aussi pl. LXXI, 3 ; pour une liste des églises en briques, cf. G. MILLET, *L'école grecque*, p. 215, notice 1.



FIG. 13. — Vue de Üçayak (sud).



FIG. 14. — Vue de Üçayak (sud-est).

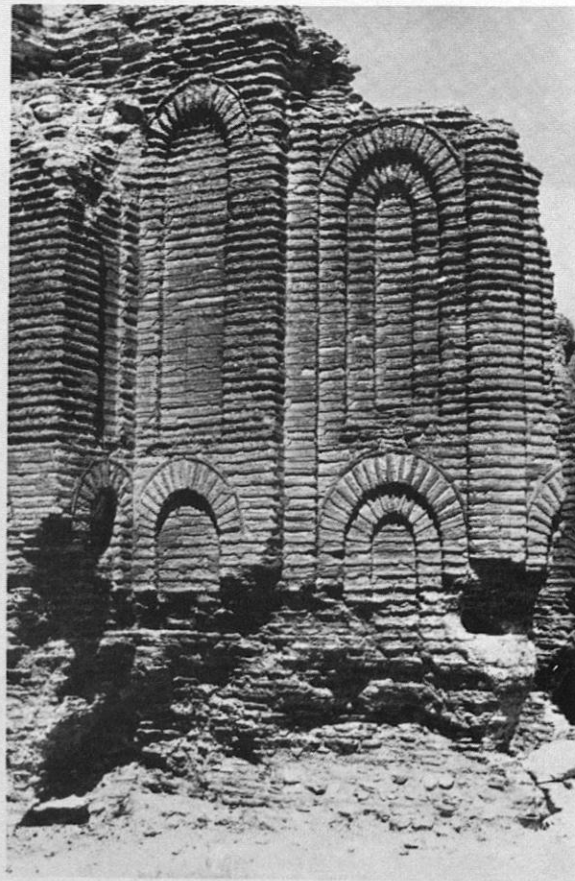


FIG. 15. — Angle extérieur du béma.



FIG. 16. — Vue de Üçayak (sud-ouest).

Mais ce sont les façades latérales qui sont les plus importantes (fig. 13, 14, 15, 18, 19). Celles-ci sont composées de niches encadrées d'arcs concentriques et de grands arcs qui apparaissent sur les façades. Plusieurs arcs admirablement proportionnés et savamment étagés (fig. 13, 15, 20) donnent de la sveltesse à cet édifice massif, qui malgré son état très mutilé, est d'une hauteur considérable. Dans les grands arcs des tympans sont percées de fenêtres à meneaux. Les vestiges qui en restent permettent de les reconstituer. Il se peut qu'on trouve dans les villages voisins des meneaux qu'on avait dû y transporter, pour les réemployer. Les piliers massifs situés aux angles sont « allégés » par des niches plates. Tous ces éléments donnent aux façades une richesse peu commune et dont l'effet est rehaussé par les jeux d'ombres que produisent les formes plastiques (fig. 20). Crowfoot avait très exactement souligné l'aspect imposant de l'édifice et l'effet esthétique de ses façades : « The general effect of the church is most strangely imposing ; wheither seen close at hand or in the distance rising above its bleak surroundings... » pour ajouter : « ... unique among Anatolian ruins... » et plus loin : « On the outside the walls were broken by a number of long flat recessed arches, which break any monotony of surface by a succession of delicate shadows ».

Selon Strzygowski, les niches plates ou les arcs qui se succèdent en des tracés concentriques ont pour but unique de remédier à la monotonie d'un mur en briques⁵⁵. Ce système, dû à l'architecture de l'Orient, a passé dans l'architecture hellénistique. Et toujours d'après l'avis de Strzygowski, c'est sous l'influence directe de l'architecture hellénistique qu'on a dû bâtir l'édifice appelé Üçayak. Ce sont là des questions qui ont été souvent débattues et qui le seront encore. Mais il est certain que cet édifice a quelque chose de subtil dans l'agencement de ces arcs et niches. Ils sont combinés avec recherche et leurs dimensions sont admirablement proportionnées, ce qui nous laisse penser que ce bâtiment est l'œuvre d'un architecte de qualité.

L'extrême allongement des lignes en hauteur, les arcs et les niches plates, les fenêtres triples ou jumelles percées dans les tympans, « l'allègement » des piliers massifs, etc., sont tous des traits caractéristiques de l'architecture byzantine aux XI^e-XII^e siècles. On n'a qu'à se rappeler les façades de l'église du couvent de Myralaion (= *Bodrum camii*)⁵⁶, et de l'église de la Panaghia Chalkeôn à Salonique⁵⁷. On peut aussi envisager les façades de l'église du couvent de la Pantepopte (= *Eski Imaret camii*)⁵⁸ et celles de l'église du couvent du Pantocrator (= *Zeyrek camii*)⁵⁹. Nous trouvons le même système appliqué en Cappadoce à Çanlı Kilise, qu'on date du XI^e siècle⁶⁰. Celle-ci aussi est une église monastique érigée en un endroit actuellement désert, et qui dénote une construction très soignée. Ici les façades sont construites en pierre de taille qui alternent avec des bandes de briques. L'effet des façades est rehaussé au moyen d'arcs concentriques échelonnés. Comme Üçayak, Çanlı Kilise cette autre église d'Anatolie centrale, est aussi une œuvre de qualité qui fait honneur à son constructeur.

55. J. STRZYGOWSKI, *Kleinasiien*, p. 34 ; cf. aussi, id., *Der Kiosk von Konia*, in *Zeitch. f. Gesch. d. Arch.*, I (1907/08), p. 6 et la réponse par J. GROESCHEL, *Der Kiosk von Konia*, in *Zeitch. f. Gesch. d. Arch.*, I (1907/1908), pp. 188-189.

56. S. EYICE, *Les églises byzantines d'Istanbul*, in *Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina*, XII (1965), p. 272, fig. 14.

57. D.E. EVANGELIDES, 'Η Παναγία τῶν Χαλκῶν, Salonique, 1954, pl. 2, 4, 5.

58. J. EBERSOLT-A. THIERS, *Les églises de Constan-*

tinople. Paris, 1913, pl. XLI ; R. KRAUTHEIMER, *Early Christian and Byzantine architecture*. New York, 1965, pl. 142.

59. J. EBERSOLT-A. THIERS, *op. cit.*, pl. XLVI-XLVIII ; S. EYICE, *Les églises byzantines*, p. 285, fig. 19.

60. H. ROTT, *Kleinasiatische Denkmäler*, p. 258 sqq., fig. 96. La chaire d'histoire de l'art byzantin de l'Université d'Istanbul possède sur cette église un travail richement illustré (par Özer Sürüel) ; pour une récente description de l'église, cf. N. et M. THIERRY, *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce, région du Hasan Dağı*. Paris, 1963, pp. 21-22, pl. 2, 3.



FIG. 17. — Le narthex.

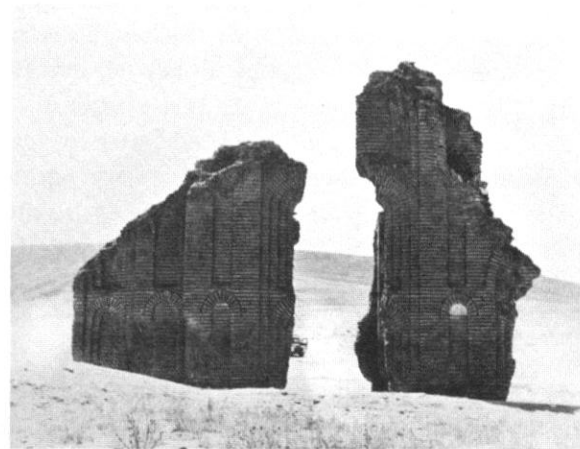


FIG. 18. — Vue de Üçayak (nord).

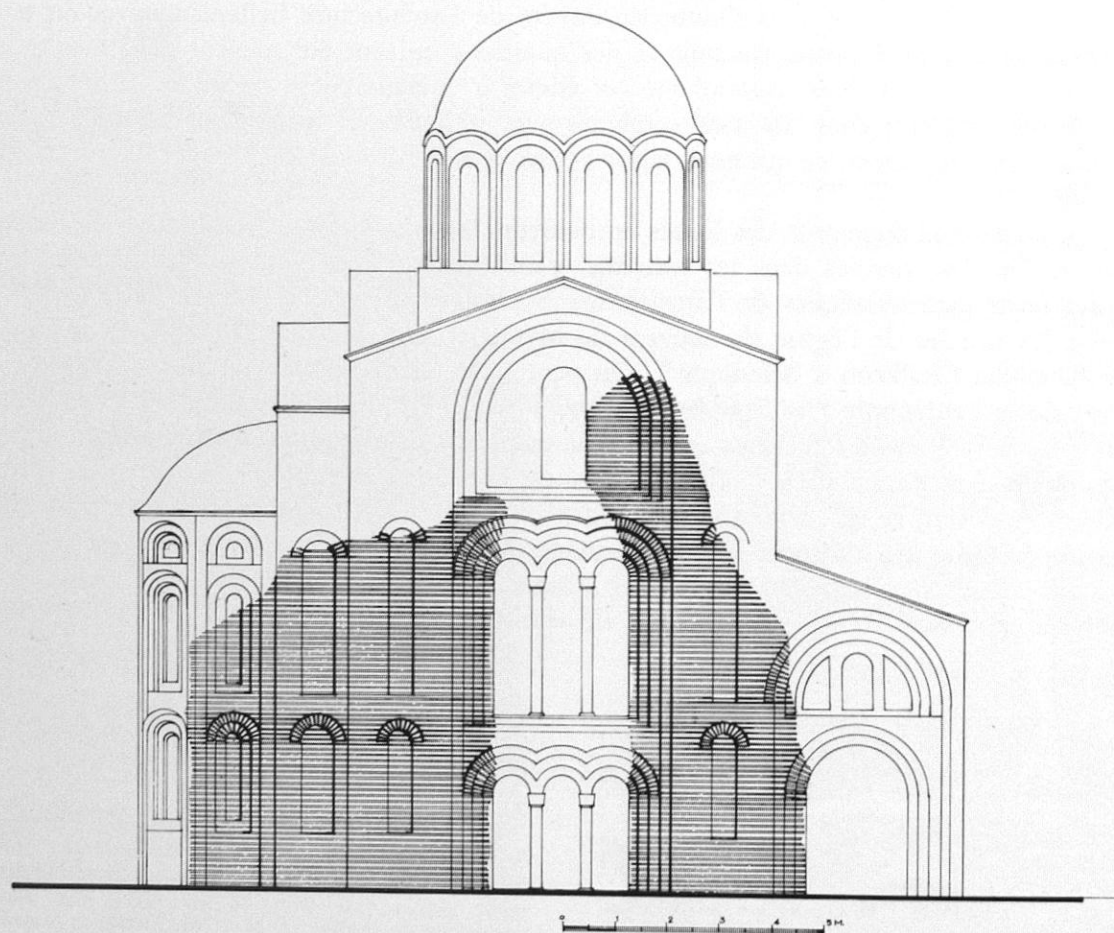


FIG. 19. — Essai de restitution (par E. Akpak).

L'architecture de l'époque des Paléologues enrichira encore les données de l'époque précédente en y amplifiant à l'extrême l'effet polychrome et le recours aux briques décoratives. A Üçayak, il n'y a aucun élément d'une décoration céramoplastique ; seuls des arcs très sveltes et des niches placées avec goût y ornent les surfaces qui, sinon, seraient monotones. Bref, l'édifice est une œuvre de transition, tout en restant une œuvre de qualité (fig. 19).

Les absides sont malheureusement trop abîmées (fig. 21). Mais comme nous l'avons dit plus haut, ce qui en reste suffit pour reconnaître leurs formes. Elles étaient à cinq pans, avec des niches et des fenêtres percées dans des arcs concentriques (fig. 22). On peut donc aisément imaginer la façade orientale de l'église double. Les deux absides n'ont rien d'archaïque. Leurs lignes fortement ondulées suggèrent une date bien plus avancée que celle qu'avait proposée Strzygowski.

d) La couverture :

Jusqu'au tremblement de terre de 1938, la ruine comprenait des éléments des voûtes et des coupes. C'est ce qui apparaît sur les vues publiées par Strzygowski, Schweinitz, von der Osten et C. Hakkı Tarım (fig. 1, 3, 4, 5, 6, 7). Certes les absides étaient dans le même état que maintenant ; par contre, les grands arcs triples, qui selon Crowfoot avaient chacun 10 cm de saillie l'un par rapport à l'autre, existaient encore avant 1938, tandis qu'actuellement on n'en voit que quelques vestiges minimes, avec un fragment de pendentif (fig. 14, 21).

Jusqu'en 1938, les restes des tambours couronnaient encore les grands arcs. Selon Crowfoot, le tambour de l'église nord était percé de quatre fenêtres, tandis que celui du sud avait huit fenêtres. Ces tambours identiques à ceux des églises de la deuxième période de l'histoire de l'art byzantin, étaient assez élevés, mais proportionnés aux lignes de l'édifice en général. Juste au-dessous des rangées des fenêtres se trouvait une bande de pierres. Les murs des tambours étaient comme ondulés à cause des niches qui y étaient aménagées. Les fenêtres étaient probablement aménagées dans des niches qui alternaient avec des niches aveugles. Une fois ces tambours complétés en imagination, et les calottes des coupes ajoutées, on obtient pour Üçayak une hauteur surprenante (fig. 19), et qui se trouve accentuée encore plus par le contraste avec le paysage plat et désertique, au milieu duquel l'édifice est situé. Strzygowski voulant coûte que coûte dater Üçayak du IV^e ou V^e siècle, s'opposait aux « collègues français » qui, à cause de ces hauts tambours, lui assignaient une date « non antérieure au X^e siècle »⁶¹. Nous croyons que ces « collègues français » avaient raison. Ces hauts tambours constituent des preuves évidentes pour dater l'édifice comme une construction du X^e-XI^e siècle. La coupole du mausolée de Sidé en Pamphylie, qu'on date du IV^e siècle, est une coupole sans tambour, dont les pendentifs et la calotte sont constructivement unies⁶². La première coupole de Sainte-Sophie aussi était probablement une construction identique⁶³.

61. Parmi ces « collègues français », il faut compter l'éminent byzantiniste français Ch. Diehl, qui, dans un article sur le *Kleinasien* de Strzygowski, mentionne « la curieuse église en briques d'Utchayak », et il écrit à son sujet : « Mais il me semble inadmissible que l'on place au IV^e siècle l'édifice à coupes d'Utchayak. Pour moi, cette construction date du Moyen Âge byzantin et ne saurait en aucune manière prétendre au rôle de précurseur » ; et puis il ajoute sous forme d'une notice : « Tout y répugne, et le décor de briques qui pare les

murailles et le haut tambour qui porte la coupole... », cf. Ch. DIEHL, *Les origines asiatiques de l'art byzantin*, publié dans le *Journal des Savants* (avril 1904) et réimprimé dans son livre intitulé *Études byzantines*. Paris, 1905, pp. 339, 343, 344.

62. A. M. MANSEL, *Die Ruinen von Side*. Berlin, 1963, p. 187, fig. 154-156.

63. J. FINK, *Die Kuppel über dem Viereck*. Freiburg-München, 1958, p. 48 sqq. ; cf. S. EYICE, in *Belleten*, XXIII (1959), pp. 646-654.

Le tambour apparaît à partir du VI^e siècle, et sa hauteur augmente progressivement avec les siècles. Les coupoles de Üçayak avaient pour diamètre ca. 4 m 30, d'après les photographies, les calottes des tambours atteignaient approximativement la hauteur de 17 m. Grâce aux mesures prises sur les ruines, et avec l'aide des photographies anciennes, on peut dessiner en gros la forme originale de cet édifice.

e) *La décoration et les inscriptions :*

De la décoration intérieure rien n'a pu subsister. Pourtant les voyageurs y ont signalé l'existence de fresques très effacées. Crowfoot avait distingué sur un grand arc des têtes nimbées. Depuis l'effondrement des voûtes et des arcs, toutes traces de ces fresques ont disparu. A certains endroits les parois portent encore un enduit (fig. 23), que le temps a complètement privé de leurs décorations picturales. Aux angles un peu plus protégés, on distingue vaguement d'infimes traces de peintures non-identifiables.

A l'intérieur, on ne voit aucune pièce architectonique. Seule une fouille pourrait éventuellement en livrer des éléments. Comme dans tous les monuments byzantins, le départ du registre des arcs et des voûtes est souligné au moyen d'une ligne horizontale, que constitue un entablement en marbre dépourvu d'ornements. Lors de sa visite, Crowfoot avait remarqué des fragments d'inscriptions. Schweinitz aussi en a signalé l'existence : « ... unser Dragoman erkletterte mit affenartiger Geschicklichkeit einen Pfeiler und fand dort oben den Marmorbelag, gut erhalten und mit Inschriften versehen, vor ». L'Institut Autrichien d'Archéologie (*Österreichisches Archäologisches Institut*) a mis gracieusement à notre disposition l'estampage d'une inscription qui proviendrait de cette ruine. L'inscription semble provenir d'une plaque semi-circulaire, et était probablement placée dans une lunette. Malheureusement elle est presque complètement illisible.

★ ★

Üçayak est un édifice de culte chrétien. Sur ce point il ne peut y avoir aucun doute. Mais il est peu probable qu'il s'agisse d'une église de paroisse. L'édifice se dresse sur le versant d'une colline, et il est tout à fait isolé. Devant, le terrain s'étend, désertique, jusqu'à l'horizon. Tout autour il n'y a rien, absolument rien, pas même un arbre. Seule une source coule, tout près de la ruine. Les tombeaux musulmans qu'un voyageur avait remarqué ont disparu. Ils étaient peut-être les témoins d'un ancien village turc fondé au voisinage de Üçayak, mais qui a dû disparaître, pour une raison inconnue. Une tradition locale laisse entendre que le désert autour d'Üçayak est un ancien lac desséché. Sans doute serait-il utile qu'un géologue vérifie si cette tradition est plausible. D'autre part, cette plaine est citée sous le nom de *Malya ovası* (Plaine de Malya = Malia ou Maliyé) dans les « vies » des mystiques musulmans, particulièrement celle de Hacı Bektaş-ı Velî, fondateur de l'ordre religieux des Bektachis⁶⁴. La plaine de Malya est connue également dans l'histoire seljoukide, comme

⁶⁴. A. GÖLPINARLI, *Manakb-ı Hacı Bektaş-ı Velî* (= *La vie du saint Hacı Bektaş-ı Velî*). Istanbul, 1958, pp. 43, 65, 67, 68, 73.



FIG. 20. — Détail d'une niche.



FIG. 21. — Vue des absides.



FIG. 22. — L'interstice des deux absides.

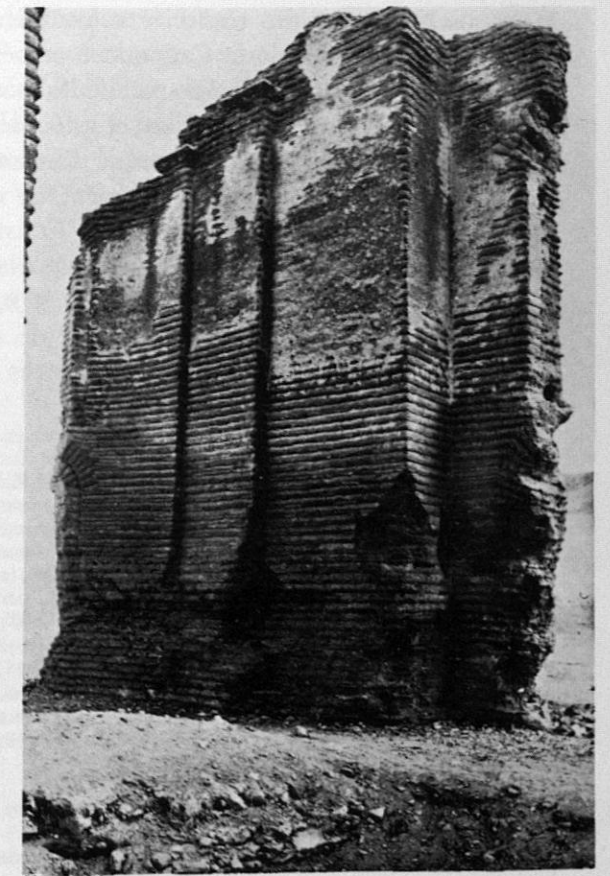


FIG. 23. — Vue intérieure du béma (église sud).

un endroit de campement et de combat pour les armées⁶⁵. D'autres traditions locales établissent des rapports entre Üçayak et d'autres ruines situées à l'alentour. Dans le voisinage, on connaît effectivement des ruines. On en voit une ou plusieurs au sommet de Çiçekdağı, au lieu-dit Kösefakılı; une autre, à 5 km au sud de Çiçekdağı, au lieu-dit Boyalık, et une autre encore au village d'Alempınar⁶⁶. Il faudrait dans l'avenir visiter tous ces endroits.

Quel genre d'édifice culturel abritait Üçayak? Crowfoot avait envisagé deux possibilités :

- 1) *Martyrium* double dédié à des saints jumeaux.
- 2) Église érigée par deux co-empereurs.

Strzygowski, penche plutôt pour l'hypothèse des *martyria*. Naturellement on peut supposer aussi que l'église avait été érigée en l'honneur de deux archanges, ou bien par deux fondateurs. Ce sont des problèmes qu'une fouille seule pourrait peut-être éclaircir. D'autre part, une recherche minutieuse pourrait livrer les noms des martyrs locaux qui auraient été des jumeaux. Il y a longtemps, Henri Grégoire avait publié une longue étude sur des saints jumeaux cappadociens : Speusippos, Elasippos et Melessippos⁶⁷. Mais ceux-là étaient trois et pas deux. Ce qui est certain, c'est que l'église byzantine dite Üçayak n'est pas un bâtiment banal, ni un édifice d'un type architectural commun. C'est une église double, érigée avec un très grand soin par des bâtisseurs de talent. Aux XII^e-XIII^e siècles, la région de Kırşehir était déjà territoire seldjoukide⁶⁸. L'édifice en question a dû donc être érigé avant l'invasion seldjoukide et la colonisation de cette région⁶⁹. D'après Pachymère, sous Michel Paléologue (1261-1282) un certain métropolite de Mokissos, fut nommé à Prokonnessos, parce que Mokissos était devenue territoire musulman⁷⁰. Au X^e siècle, sous l'empereur Léon VI, les régions peu peuplées de la Cappadoce ont été colonisées⁷¹. C'est une hypothèse séduisante que celle de proposer comme époque de la construction de cette église monumentale, l'époque qui avait suivi cette colonisation et précédé l'invasion seldjoukide.

Puisque nous avons envisagé l'hypothèse d'un édifice érigé par deux co-empereurs, il est impossible de ne pas se rappeler de certains événements qui remontent au règne de Basile II (976-1025) et de son frère Constantin VIII (976-1028). Le « magistros » Bardas Skléros, beau-frère de Jean Tzimiscès qui se souleva contre l'autorité impériale, marcha de sa citadelle de Harput vers l'ouest. En 978, il était arrivé en vue de Constantinople, mais après un échec à Abydos, il fut obligé de se replier vers l'est⁷². Le 19 juin 978, son armée engagea un violent combat contre les forces impériales commandées par Bardas Phokas, à l'est

d'Amorion (près d'Emirdağı) sur la plaine de Pankaleia. Mise en déroute, l'armée impériale se retira au-delà de l'Halys, vers l'est, en direction de Sébaste (= Sivas). Bardas Phokas occupa Charsianon, tandis que Skléros qui le poursuivait s'installa à Basilika Therma. C'est près de cette localité que le combat s'engagea, pour la seconde fois. Vaincus, les impériaux se replièrent encore vers l'est. Le généralissime Bardas Phokas avait demandé l'assistance des Géorgiens. Le 24 mars 979, Phokas marcha contre Skléros qu'il provoqua en combat singulier. Phokas abattit d'un coup de massue son rival qui fut désarçonné. Ce fut le début de la défaite pour Skléros⁷³. Après avoir reçu les premiers soins auprès d'une source voisine, il se sauva vers Martyropolis (= actuellement Silvan). Selon G. Schlumberger, ce combat aussi se déroula sur la plaine de Pankaleia. Mais d'après l'inscription en géorgien, relevée sur le mur d'une chapelle accolée à l'église de Zarzma, en Géorgie, la défaite de Bardas Skléros eût pour théâtre « ... le pays nommé Charsianon au lieu nommé Sarwénis... ». Le fondateur de la chapelle, Ioané, fils de Zoula, avait participé en allié de Bardas Phokas au combat contre Bardas Skléros⁷⁴. Le « Sarwénis » de cette inscription est identifié avec Saravenae. Avec le butin recueilli à la suite de cette victoire, les Géorgiens (= Ibériens) érigèrent au Mont-Athos les premiers bâtiments du monastère de la Dormition dit des Ibères (= Ivirôn). Si on pouvait identifier la plaine située devant Üçayak, avec le champ de bataille de Sarwénis⁷⁵, l'identité de cette ruine byzantine serait assez facilement établie. En effet, Üçayak serait simplement une église votive érigée à l'endroit même de la victoire remportée sur le prétendant, par deux empereurs, Basile II et Constantin VIII. Le 25 mars étant le jour de fête de l'Annonciation, elle serait fort probablement dédiée à ce souvenir mémorable. Mais toutes ces suggestions sont, il faut l'avouer, dépourvues de preuves convaincantes. Plusieurs années après, en 987, toujours à Charsianon⁷⁶, chez Eustathios Maléinos, Bardas Phokas et ses partisans tramèrent une nouvelle insurrection qui se termina en 989 par la mort de Phokas⁷⁷.

Concluons. Nous avons à Üçayak un monument byzantin d'une date assez récente — nous proposons la fin du X^e et le courant du XI^e siècle — et d'une construction extrêmement soignée, monument qui ne devrait pas être dédaigné par les historiens de l'art. Üçayak est un édifice qui montre une fois de plus que l'art byzantin est un art anatolien et que l'Asie Mineure est, et restera toujours « un nouveau domaine de l'histoire de l'art ».

Istanbul.

Semavi EYICE.

65. Dans la plaine de Malya eut lieu un combat en 637 (= 1239/40) entre les forces seljoukides et les partisans de l'ordre religieux de Baba Ishak, cf. H.W. DUDA, *Die Seltschukengeschichte des Ibn Bibi*. Copenhagen, 1959, p. 219; au sujet d'un autre événement, cf. Mahmud AL-AKSARAYI, *Musamarat al-Abbār* (éd. par Osman Turan). Ankara, 1944; nous avons utilisé la traduction turque, cf. *Selçuki devletleri tarihi* (trad. par N. GENCOŞMAN et F.N. UZLUK). Ankara 1943, p. 260; FIKRET İŞILTAN, *Die Seltschukengeschichte des Akşarayi* [Sammlung orientalischer Arbeiten, 12]. Leipzig, 1943, p. 90 (p. 244 du texte), sur cette plaine, cf. aussi, C.H. TARIM, *Kırşehir tarihi ve coğrafya lûgatı* (= *Lexique historique et géographique de Kırşehir*). Kırşehir, 1940, pp. 74, 94.

66. C.H. TARIM, *Kırşehir tarihi*, pp. 47, 49.

67. H. GRÉGOIRE, *Saints jumeaux et Dieux cavaliers*, I, in *Revue de l'Orient Chrétien*, IX (1904), pp. 453-490; id., *Saints jumeaux et Dieux cavaliers*, II [Étude hagiographique Bibl. hag. Orient., 9]. Paris, 1905.

68. La région de Kırşehir semble être occupée d'abord

par les Danishmèndides avant de devenir territoire seljoukide.

69. Pour un aperçu géographique, cf. A. PHILIPPSON, *Das byzantinische Reich als geographische Erscheinung*. Leiden, 1939, p. 150 sqq.

70. Pakhymeres, I, p. 286; W.M. RAMSAY, *The historical geography of Asia Minor*. London, 1890, p. 300; A.H. WÄCHTER, *Der Verfall des Griechentums in Kleinasien in XIV. Jahrhundert* (Dissertation-Jena). Leipzig, 1902, p. 16.

71. H. GELZER, *Ungedruckte und ungenügend veröffentlichte Texte der Notitiae episcopatum, ein Beitrag zur byzantinischen Kirchen- und Verwaltungsgeschichte, in Abhd. d. k. bayer. Akad. d. Wiss., I. Cl. XXI. Bd. III. Abt.*, München, 1901, p. 562; G. MORAVCSIK et R.J.H. JENKINS, *Constantine Porphyrogenitus — De Administrando Imperio*. Budapest, 1949, pp. 236-237; Ch. DIEHL et G. MARÇAIS, *Le monde oriental de 395 à 1081*. Paris, 199, p. 449.

72. G. SCHLUMBERGER, *L'épopée byzantine à la fin du X^e siècle*. Paris, 1896, I, p. 340 sqq.

73. G. SCHLUMBERGER, *op. cit.*, I, pp. 425-426.

74. Cette importante inscription qui fut publiée par BROSSET (*Rapport sur un voyage archéologique dans la Géorgie et l'Arménie* [2^e rapport]. Saint-Petersbourg, 1851, p. 134), nous est restée inaccessible. Pour la traduction de cette inscription, voir G. SCHLUMBERGER, *Épopée*, I, p. 426, ainsi que HONIGMANN, *Ostgrenze*, p. 150, notice 14.

75. Comme Honigmann, Bittel est enclin à chercher Saravena dans la région de Kırşehir.

76. Kharsianon est le nom d'une province, dont le chef-lieu était Kharsianon-Kastron que Honigmann vou-

draît identifier avec Musellim kalesi près de Akdağ madeni, cf. E. HONIGMANN, *Charsianon Kastron*, in *Byzantion*, X (1935), pp. 129-160, pl. VI-VII; par contre, dans la même revue, un autre auteur décrit brièvement le château Musellim qui, si on se rapporte à une inscription au nom du Sultan seljoukide Gıyaseddin Keyhüsrev II (?), est absolument une construction turque, P. WITTEK, *Von der byzantinischen zur türkischen Toponymie: III Mu'allim Qal'esi*, in *Byzantion*, X (1935), pp. 60-64, pl. III-IV. Il faudrait donc chercher le château de Kharsianon dans ces parages, mais ailleurs qu'à Musellim kalesi.

77. G. SCHLUMBERGER, *Épopée*, II, pp. 686 et 690.

s'inspirant seulement des productions d'ateliers spécialisés, ou à une décadence générale de l'orfèvrerie ? L'objet reste en tout cas fort proche de celui de Nancy et pourrait dater aussi du X^e siècle. Quant à sa destination, on en est réduit aux hypothèses : la plaque pouvait orner, comme le rapprochement précédent le suggère, une reliure d'évangélaire, mais aussi bien pouvait s'appliquer aux parties apparentes d'un reliquaire ; et cette dernière hypothèse est extrêmement séduisante étant donné la nature même de l'abside romane de l'abbatiale de Saint-Sever.

2. Angle de chapiteau.

Les figures 11 et 5 montrent l'angle d'un chapiteau dérivé du modèle corinthien dont le type est largement représenté à Saint-Sever ; deux volutes souples enroulées se dessinent, nettement séparées de la large feuille d'angle qui les supporte. Ces caractéristiques semblent permettre de rapprocher ce fragment sculpté de la série des chapiteaux à une seule rangée de larges feuilles des absidioles nord de l'abbatiale, étudiée par M. l'abbé J. Cabanot³². La partie de l'abaque mesurable, entre l'angle du chapiteau et l'extrémité brisée du dé médian (fig. 5) ne dépasse pas une longueur de 17 cm, ce qui suppose une pièce de faibles dimensions. Peut-être faut-il songer à l'un des chapiteaux disparus des arcatures de la première absidiole nord³³ ?

3. Objets divers.

Fragments de mosaïque, neuf en tout, parmi lesquels on peut noter un débris un peu plus important (11,5 cm × 14,5 cm) comportant une feuille triangulaire noire semblable à l'une de celles que l'on observe dans la demi-volute conservée sur le panneau 1³⁴.

Deux éclats de marbre blanc.

Quatre-vingt-douze tessons de poterie commune rouge et de poterie vernissée.

Marc GAUTHIER.

MM. les Directeurs de cette Revue ont bien voulu me demander de clore le débat sur les mosaïques de Saint-Sever en ajoutant quelques observations à l'étude de M. Lauffray. Je les en remercie.

M. Lauffray a le mérite de nous avoir rendu par sa fouille un beau pavement romain, d'autant plus intéressant qu'il est sans doute l'œuvre du même atelier que celui de de l'église de Sorde. Il me semble acquis que ce pavement ne peut être antérieur à la construction de l'église par l'abbé Montaner entre 1065 et 1070. Ainsi, le fouilleur abandonne définitivement sa première idée que ce pavé soit du X^e siècle. Je regrette cependant qu'il ne s'agisse que d'une date limite supérieure, puisque celle de la mosaïque elle-même n'est basée que sur une hypothèse, à savoir que l'édifice ne pouvait rester sans pavé pendant 20 ou 30 ans. Contrairement à M. Lauffray, il me semble parfaitement possible que l'église ait gardé pendant un certain temps un sol de terre battue, éventuellement couvert de planches et que la mosaïque n'ait été posée que lorsque la construction a été reprise.

Je suis heureux que la contemporanéité du pavé de Sorde avec celui de Saint-Sever, que j'avais toujours postulée, soit admise. Quant aux dates absolues des deux mosaïques, je crains qu'elles ne nous échappent encore. 1060/70 ou postérieures de 25, 30 ou 50 ans ? Je ne saurais le dire. Trop peu de mosaïques romanes, plus particulièrement du Sud-Ouest de la France, nous sont connues pour qu'il soit possible d'établir une chronologie serrée basée sur la seule étude du style. Qui est familiarisé avec les pavements romains sait les difficultés de cette entreprise et l'absence de jalons pour saisir une évolution. J'avais attiré l'attention sur des ressemblances avec des œuvres d'art d'un autre matériau (émail). Elles donnent le cadre général dans lequel il faut placer ces pavements sans offrir un appui à une datation précise. Pour le moment il faut nous contenter de les dater par approximation : dernier tiers du XI^e ou premier quart du XII^e siècle.

Paris, 3 octobre 1967.

H. STERN.

32. J. CABANOT, *op. cit.*, 1963, n° 310, pp. 131-153.

33. *Ib.*, n° 309, p. 8 et n. 8.

34. J. LAUFFRAY, *op. cit.*, p. 120, fig. 11 et p. 124, fig. 18.

DEUX ÉGLISES BYZANTINES DU DÉBUT DU XIV^e SIÈCLE EN EUBÉE *

par Tania VELMANS

Jusqu'ici les églises byzantines de l'île d'Eubée (Grèce), groupées exclusivement dans la partie Nord de l'île (fig. 1), n'ont, pour ainsi dire, pas attiré l'attention des spécialistes¹. En ce qui concerne plus particulièrement leurs peintures, elles ont été plutôt mentionnées ou classées en diverses catégories, qu'étudiées². Or, ces peintures, qui sont datées par des inscriptions et remontent presque toutes au XIV^e siècle³, sont précieuses pour compléter nos connaissances sur la diversité des tendances, des écoles, des manières et des créations régionales qui caractérisent la peinture du XIV^e siècle à Byzance. Elles rendent également compte d'importantes « infiltrations » venant d'Occident, mais qui s'y trouvent assimilées à la tradition byzantine et ne sont pas toujours faciles à déceler.

Lorsqu'on songe, par ailleurs, aux coordonnées géographiques et historiques de l'île d'Eubée — coordonnées qui en font un lieu assez particulier à l'intérieur du monde byzantin — on est doublement tenté de s'intéresser à son art. Géographiquement parlant, l'Eubée a toujours été un vaste carrefour, une sorte de pont ou de tremplin reliant le Sud et le Nord de la Grèce, la Thessalie aux îles Egéennes et la Grèce à l'Asie Mineure. Quant aux données historiques, elles sont bien connues⁴. La grande débâcle de 1204 amène pour la première fois les Vénitiens dans l'île ; en 1276 la flotte byzantine redevient le maître de la mer Egée grâce à la victoire du *Megas dux* Licario et l'Eubée est de nouveau, pour très peu de temps, byzantine ; en 1308 une suite d'alliances et un débarquement victorieux de Theobald de Cépoï livrent quasi définitivement l'île aux Vénitiens. Disons tout de suite que la religion orthodoxe

* Je tiens à remercier, ici, M. J. Penzikis qui me facilita l'accès de ces églises.

1. Seuls, des articles qui se bornent à l'étude de l'architecture de ces églises sont à signaler, dont celui de K. ORLANDOS, *Οι σταυροειδείς ναοί της 'Ελλάδος*, in *'Αρχαίον Βυζαντινών Μνημείων της 'Ελλάδος*, I, 1935, p. 50. Le type architectural de ces églises aux toitures en forme de croix, qui est fréquent en Grèce, a également été étudié par G. MILLET, dans *L'École grecque dans l'architecture byzantine*, Paris, 1916, p.

2. C'est ce qu'a fait, dans un article consacré à la peinture byzantine du XIV^e siècle en Grèce, G. SOTIRIOU, *Die byzantinische Malerei des XIV Jahrhunderts in Griechenland* (article constitué d'après la communication de l'auteur au Deuxième Congrès Intern. des Ét. byz. à Belgrade, 1927), in *'Ελληνικά*, 1928. Un livre plus

récent, nous offre des reproductions des églises d'Eubée accompagnées de brèves notes qui rendent compte des inscriptions conservées dans ces églises, inscriptions qui permettent de dater leurs peintures : I. S. IOANNOU, *Byzantine frescoes of Euboea*, Athènes, 1959.

3. Jusqu'ici on a découvert deux églises du XIII^e siècle, celle de Saint-Nicolas à Pyrgi, et celle de Saint-Jean-Kalivitis à Psachna (1245), et sept autres du XIV^e siècle : Saint-Démétrios à Makrychori (1303), Saint-Nicolas à Oxyliothos (1304), l'église de la Dormition à Oxyliothos (début du XIV^e siècle), l'église de la Transfiguration à Pyrgi (1310), celle dédiée à la Vierge Hodigitria à Spiliès (1311), Sainte-Thècle à Sainte-Thècle-village (milieu du XIV^e siècle), Sainte-Anne à Oxyliothos (1370) et l'église de la Dormition à Aliveri (1393).

4. Voyez par ex. G. OSTROGORSKY, *Histoire de l'État byzantin*, Paris, 1956, pp. 446, 472, 485, 507, 528.

y fut toujours tolérée et même respectée par le conquérant⁵. C'est ce qui explique le nombre considérable d'églises byzantines édifiées au XIV^e siècle, ainsi que les dimensions modestes et les matériaux peu coûteux qui les caractérisent. Les inscriptions qui s'y sont conservées nous apprennent qu'il s'agissait, le plus souvent, de donateurs locaux (il ne pouvait d'ailleurs en être autrement) qui étaient de simples individus que le commerce avait rendu prospères.

Dans cet article, nous nous limiterons à des observations portant sur les peintures de deux églises en Eubée qui datent de la première décennie du XIV^e siècle : l'église de la Transfiguration à Pyrgi (1310) et l'église dédiée à la Vierge Hodigitria à Spiliès (1311).

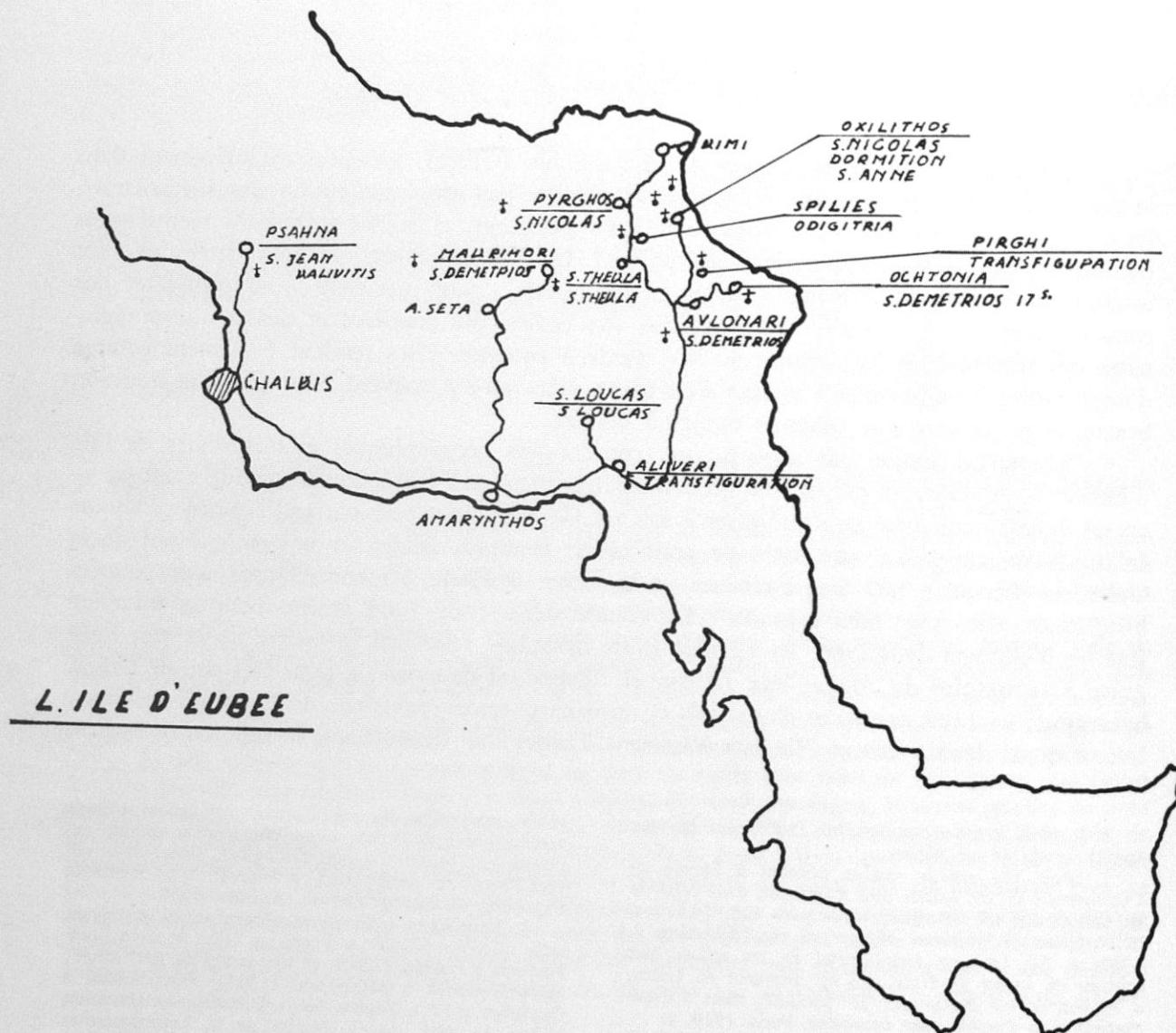


FIG. 1. — L'île d'Eubée et les principales églises byzantines décorées de peintures murales.

5. Χρυσόστομου θεμελη, Αἱ Ἐπισκοπαὶ Πορδμοῦ, Αὔλωνος, Αἰδηψοῦ Ζάρκων καὶ Καναλίων, Ἀθῆναι, 1954, p. 8.



FIG. 2. — L'église de la Transfiguration à Pyrgi.

Il ne s'agit pas d'entreprendre ici une étude monographique, mais plutôt d'examiner brièvement les schémas iconographiques peu courants et les problèmes de style que posent ces monuments.

L'église de la Transfiguration, dans le village de Pyrgi, se trouve à une vingtaine de kilomètres de Chalkis. Elle correspond à un type de bâtiment cultuel qui semble avoir été adopté une fois pour toutes en Eubée au XIII^e-XIV^e siècle (fig. 2). Ce type pourrait être défini comme une petite église à nef unique, privée de coupole, et dont la distribution des toitures est en forme de croix. Il s'agit là, soit d'une simplification du type de l'église en croix inscrite avec coupole, soit d'un type spécial assez répandu en Grèce. A l'intérieur on se trouve en présence de deux voûtes en berceau et d'une voûte transversale surélevée qui les sépare, et occupe l'espace généralement réservé à la coupole. La construction est

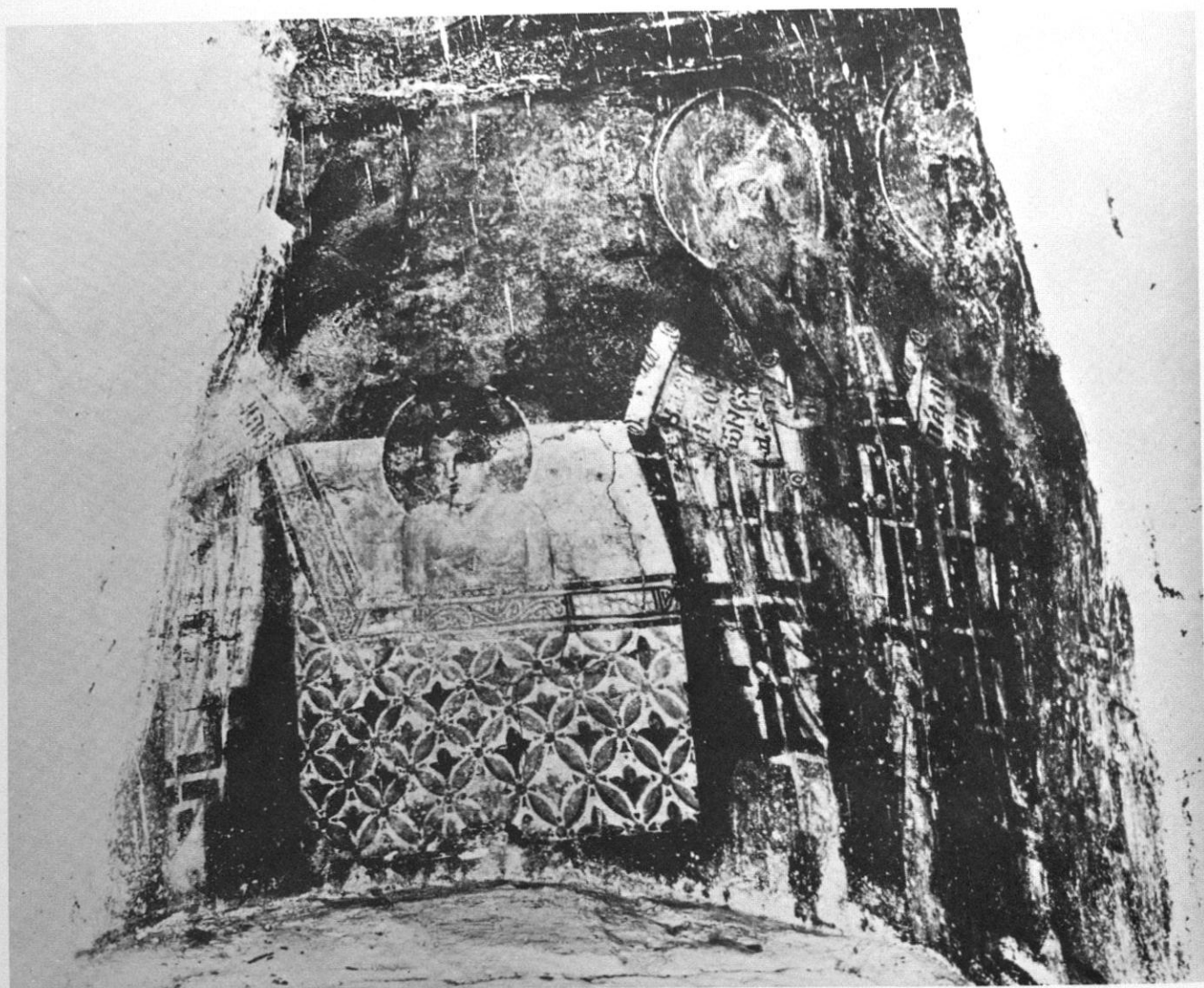


FIG. 3. — Pyrgi, Transfiguration, Amnos.

exécutée en pierre de taille, sans le moindre ornement de brique ou de céramique, et les toitures sont couvertes de tuiles.

L'inscription qui se trouve sur le mur Nord de l'église dit : « Cette église du Seigneur fut bâtie grâce aux efforts et aux fonds fournis par les serviteurs de Dieu Kali Melidoni et ses enfants Georges le prêtre avec son épouse et ses enfants en l'an de la Création 68185 » (= 1310) ⁶.

Une grande partie des fresques est détruite. Dans l'abside, dont une bonne moitié des peintures n'existe plus, se trouve une représentation inhabituelle de l'*Amnos* (fig. 3).

6. ΑΝΗΓΕΡΘΗ Ο ΘΕΙΟΣ ΝΑΟΣ ΟΥΤΟΣ... ΔΙΑ ΣΤΝΔΡΟΜΗΣΚΑΙ ΕΞΟΔΟΥ ΤΩΝ ΔΟΥΛΩΝΗ ΚΑΙ ΤΩΝ ΤΕΚΝΩΝ ΑΥΤΗΣ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΙΕΡΩΣ ΑΜΑ ΣΤΜΒΙΩ ΚΑΙ ΤΕΚΝΟΙΣ ΑΥΤΩΝ τὸ 6818 ἀπὸ Κτίσεως Κόσμου (d'après ΙΟΑΝΝΟΥ, *op. cit.*, p. XVIII).

L'autel et les saints Évêques sont figurés selon les schémas courants. Ce qui étonne dans cette image, est la figure du Christ-Enfant. Au lieu d'être étendu sur la patène, celui-ci est représenté en buste, torse nu, à la façon d'un *Christ de piété*, dont il se distingue pourtant par son visage juvénile. S'agit-il d'ignorance ou de fusion entre deux représentations au symbolisme étroitement apparenté ?

Le *Christ de piété* est déjà représenté au XIII^e siècle dans les églises byzantines, et au XIV^e siècle le sujet fait partie du programme iconographique courant ⁷. Il est figuré dans le sanctuaire et plus particulièrement dans la prothèse où il complète d'une certaine façon l'*Amnos* ou le *Melismos*, puisque c'est là une autre figure du sacrifice Divin. Certaines prières liturgiques récitées pendant la *Proskomidi* évoquent directement cette figure symbolique après celles de l'*Amnos* et du *Melismos* en l'appelant « Christ mort principe de vie ». Comme les textes étaient proches les uns des autres, les petites dimensions de l'unique abside de l'église de la Transfiguration ont pu inciter le peintre à exprimer, par une seule image, les diverses allusions à l'Eucharistie contenues dans les prières de la *Proskomidi*, que l'on avait pris l'habitude de représenter dans le sanctuaire. Il faudrait se rappeler également à cette occasion que l'autel symbolisait, entre autre ⁸, le tombeau du Christ et que le pseudo-Cyrille écrivait : « La Sainte Table est l'endroit où le Christ fut placé dans sa sépulture » ⁹. Il est donc possible qu'on ait voulu transposer littéralement un texte comme celui cité plus haut en image. Il reste néanmoins certain qu'il s'agit là d'un *bapax* dont l'explication demeure difficile.

Au-dessus de l'abside figure une image assez abîmée qui représente probablement l'Ancien des Jours ; dans la conque de l'abside, comme dans la plupart des églises d'Eubée, on voit l'*Ascension* ¹⁰. Dans la voûte médiane surélevée apparaît une curieuse image de la *Pentecôte*, avec des apôtres de chaque côté de la voûte se tournant le dos, la colombe du Saint-Esprit dans un médaillon au milieu, et les symboles des quatre évangélistes dans les angles.

Sur le mur Nord, figure une scène mal conservée qui pourrait représenter le *Christ prêchant aux apôtres* (?) et l'image monumentale de l'Archange Gabriel. Un peu plus loin, c'est le *Thrène* et sainte Anne avec la petite Marie.

Sur le mur Sud, on aperçoit un saint en pied et d'insignifiants fragments de peinture.

Le style de ces fresques peut être défini par les quelques tendances majeures qu'on y observe. Ces tendances sont : la persistance de procédés et de types caractérisant la peinture byzantine du XIII^e siècle, le côté « populaire » de certaines formes et de certains visages qui ne sont pas maladroits pour autant ; enfin, une influence occidentale qui se manifeste surtout dans des détails du paysage et dans certaines physionomies.

Dans une image comme celle du *Thrène* (mur Nord) (fig. 4), on est frappé par la représentation d'une douleur à la fois poignante et très intériorisée. Nous ne trouvons pas ici, les grands gestes de désespoir, les bras levés au ciel et les saintes Femmes s'arrachant les cheveux qui caractérisent les images les plus pathétiques de la fin du XIII^e siècle, notamment le *Thrène* de la Péribleptos à Ohrid ¹¹. C'est uniquement le visage qui reflète l'état d'âme des protagonistes de la scène, et cela sans se figer en masque pathétique.

7. Sur les origines et l'évolution de ce thème, voyez G. MILLET, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles*, Paris, 1916, p. 484 et sq.

8. Il est aussi le trône de Dieu (Siméon de Thessalonique), MIGNE, P.Q.C.L.V. Coll. 292, A.

9. *Ibid.*

10. L'Ascension apparaît dans la conque de l'abside à Sainte-Anne et à la Métamorphosis à Oxylythos, à Saint-Démétrios, à Avlonari, à Sainte-Thècle, etc.

11. G. MILLET-A. FROLOW, *La peinture du Moyen Âge en Yougoslavie*, Paris, 1962, III, pl. 9, 3.



FIG. 4. — Pyrgi, Transfiguration, Thrène.

Le principal moyen dont se sert l'artiste est une ombre appliquée sous les yeux et se prolongeant vers la joue, qui apparaît déjà sur certains visages à Kurbinovo (1191)¹², à Sopočani (1256-1260)¹³, à EGINE (1282)¹⁴ et dans d'autres églises du XIII^e siècle, sans que ces visages soient nécessairement marqués par la douleur. Enfin, les têtes très rondes des saintes Femmes et de Marie (fig. 5, 6) rappellent également certains types du XIII^e siècle, mais elles sont singulièrement juvéniles (la sainte Femme). Il est bien rare que ce trait soit poussé aussi loin à Byzance, alors qu'on l'observe constamment dans la sculpture romane et gothique, comme le montre, parmi d'innombrables figures analogues, une vierge sage du porche central de Saint-Denis (fig. 7). Disons, enfin, que le goût populaire se manifeste également dans ce *Thrène*, où le plaisir d'ornementer des surfaces fait du sarcophage un objet minutieusement travaillé et presque trop important dans la mesure où il capte et retient le regard du spectateur.

12. Dans le *Thrène* précisément, A. NIKOLOVSKI, *Freske Kurbinovo*, Belgrade, 1961, pl. 44, 47.
 13. V. DJURIĆ, *Sopočani* (en serbe), Belgrade, 1963, pl. IX, XLIV, XLVI, L.
 14. Omorphoklissia, les saintes Femmes dans le *Crucifiement* (inédit).



FIG. 5. — Pyrgi, Transfiguration, Thrène (détail).



FIG. 6. — Pyrgi, Transfiguration, Thrène (détail).



FIG. 7. — Saint-Denis, Porche central, Vierge sage.



FIG. 8. — Pyrgi, Transfiguration, l'Archange Gabriel.

Le goût de l'ornementation excessive marque d'autres images de notre église, et plus particulièrement celle de l'archange Gabriel (fig. 8). On ne s'est pas contenté de charger le costume de l'archange de nombreux ornements, il a fallu que ses ailes en soient également couvertes, comme c'est fréquemment le cas en Eubée, notamment à l'église Saint-Démétrios à Makrychori (1303) et à l'église Sainte-Thècle (xiv^e siècle), à Sainte-Thècle (village), de

même qu'en Cappadoce¹⁵. A l'église de la Transfiguration, le contour des ailes est constitué par un motif perlé et par des fils de perles qui descendent le long des ailes. Les ailes entourées de perles sont fréquentes en Occident, mais c'est surtout en Cappadoce¹⁶ et dans certaines petites églises grecques¹⁷, d'un style populaire, que le motif des fils de perles descendant le long des ailes est assez répandu.

Le nimbe de l'archange, entouré d'une bande de motifs décoratifs que l'on dirait émaillés, est très fréquent dans les églises d'Eubée. Nous le retrouvons à Spiliès, à l'église de Saint-Démétrios à Makrychori¹⁸, à Saint-Nicolas-Ritzani¹⁹ et à l'église de la Transfiguration²⁰, toutes deux à Oxylitos, mais il apparaît également dans la petite église dédiée à Saint-Georges à Kalyvia-Kouvara (fig. 9)²¹, non loin d'Athènes. Que signifie ce nimbe étrange qui doit être distingué du nimbe entouré de perles, dont l'emploi est courant en Cappadoce, en Occident et dans les îles grecques ?²²

Ce motif avait été assez répandu dans les arts somptuaires à Byzance, et apparaît surtout dans les émaux et dans les icônes en mosaïques, comme le montrent, entre autres, le médaillon de la collection Zwénigorodskoï²³ (x^e siècle), l'icône du Christ Pantocrator au Musée de Florence (x^e siècle), ou le plat de reliure avec l'archange Michel (xi^e siècle) à Saint-Marc de Venise²⁴.

Une image portative du xiii^e siècle, qui correspond à ce type, ressemble beaucoup à nos peintures. Il s'agit de la Vierge avec l'enfant provenant du Mont Sinaï (fig. 11). Parfois, le nimbe entier est recouvert de ce même motif²⁵.

Pourtant ce nimbe était inconnu dans la peinture murale byzantine avant le xiii^e siècle, alors qu'il est extrêmement répandu dans les œuvres de la décoration monumentale en Occident. Il y apparaît dès le xi^e siècle, comme on le voit en Italie, notamment à San Pietro ad Oratorium, à Capestrano, vers 1100 (fig. 10), et plus tard, dans la peinture siennoise²⁶. Dans certains vitraux à Chartres (le nimbe de Marie est bordé d'un motif décoratif à losanges, et ensuite seulement d'un fil de perles)²⁷, à Bourges (Crucifiement, le nimbe du Christ)²⁸ et

15. Par exemple, à Gueurémé, Sakli Kilisse, église de Saint-Jean (v. 1070), cf. M. RESTLE, *Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien*, Recklinghausen, 1967, vol. II, fig. 33.

16. A Gueurémé, par exemple (voyez note 15).

17. A la Mavriotissa à Kastoria, par exemple, cf. S. PELIKANIDIS, *Kastoria*, Salonique, 1953, pl. 78-81.

18. Sainte Irène, *Déisis*, *Entrée à Jérusalem* (le Christ), sainte Marina, *Ascension*, saint Démétrios, *Trabison de Judas* (le Christ), l'archange Michel, cf. A. IOANNOU, *Byzantine frescoes...*, pl. 14, 15, 17, 18, 23, 25.

19. *Ascension* (le Christ), *ibid.*, pl. 35.

20. *Descente de croix*, *Trabison de Judas* (le Christ), *Samaritaine* (le Christ), *ibid.*, pl. 36, 41, 42.

21. Cette image du Christ vient d'être publiée par M. CHATZIDAKIS, dans *Aspects de la peinture murale du XIII^e siècle en Grèce*, communication parue dans *L'art byzantin du XIII^e siècle (Symposium de Sopoćani 1965)*, Belgrade, 1967, pp. 60-73, fig. 10.

22. On trouve le nimbe entouré de perles en Eubée, à l'église Saint-Nicolas à Pyrgi (xiii^e siècle) (sainte Anne tenant la petite Vierge), à celle de Saint-Jean-Kalivitis à Psachna (xiii^e siècle) (Ancien des jours), dans deux églises de l'époque des Paléologues sur l'île de Naxos, à la Panagia to Arakou, à Lagoudera (1192), à Chypre (la Vierge dans la *Nativité*) (A. STYLIANOY, *The painted churches of Cyprus*, Stourbridge, 1964, fig. 30) et ailleurs.

23. Cf. J. EBERSOLT, *Les arts somptuaires de Byzance*, Paris, 1923, fig. 29.

24. Cf. P. MURATOFF, *La peinture byzantine*, Paris, 1928, pl. LXXXIV; D. TALBOT RICE, *Art byzantin*, Paris-Bruxelles, 1959, pl. XV.

25. Par exemple, l'icône du Pantocrator à Galatina, celle de saint Théodore Stratilate à l'Ermitage, ou celle de saint Jean Chrysostome à Dumbarton Oaks (V. N. LAZAREV, *Storia della pittura bizantina*, Torino, 1967, fig. 422, 470, 491).

26. Vers 1317 Ugolino di Nerio peignait, par exemple, un polyptique, dont un panneau représentait saint Jean l'Évangéliste (Collect. Lehmann à New York). Le nimbe du saint y est entouré par une large bande garnie de motifs imitant des fleurs en métal ou en émail (cf. E. CARLI, *Les Primitifs Siennois*, Paris, 1957, pl. 20). Dans certaines peintures de Simone Martini, exécutées à peu près à la même époque, telle sa fameuse *Maesta*, on observe des nimbes bordés d'ornements divers, parmi lesquels figurent également des incrustations de pierreries et dans le panneau d'un polyptique représentant le *Chemin de Croix*, le peintre donne aux personnages sacrés des nimbes dorés entourés de bandes ornementales multicolores (*ibid.*, pl. 25, 37).

27. M. AUBERT, A. CHASTEL, L. GRODECKI, etc., *Le vitrail français*, Paris, 1958, p. 137, fig. 104.

28. J. DUPONT-C. GNUDI, *La peinture gothique*, Genève, 1954, p. 33.

ailleurs²⁹, apparaissent des analogies moins frappantes avec les fresques d'Éubée, mais qui méritent d'être mentionnées. On pourrait donc se demander si les nimbes ornements dans les peintures murales de Pyrgi ne nous mettent pas en présence d'un motif de l'art somptuaire byzantin qui avait été adopté par l'Occident, y avait connu une diffusion plus large (manuscrits³⁰, croix peintes³¹, images mobiles³², fresques et vitraux), pour réapparaître dans des peintures murales byzantines à l'époque des Paléologues par l'intermédiaire de ses œuvres.

On pourrait être tenté d'envisager une deuxième explication, qui ne serait d'ailleurs pas nécessairement en contradiction avec la première. Il existe, toute une série d'icônes byzantines à revêtement en métal, où les nimbes sont, soit entièrement ornements, soit garnis d'une bordure ouvragée. Aurait-on imité ces nimbes métalliques en peinture à fresque? Je ne le pense pas, car le motif ornemental que l'on observe sur les nimbes dans les fresques d'Éubée ressemble beaucoup plus à ceux de San Pietro ad Oratorium et des icônes en mosaïque, qu'à celui des icônes revêtues de métal, les nimbes en métal ne comportant pas de décoration polychrome.

Un trait, extérieur au problème des nimbes mais qui, à première vue, semble soutenir la seconde hypothèse, demande à être étudié de plus près. C'est le double contour blanc et noir qui entoure la tête de l'Archange Gabriel, et fait penser à du métal découpé³³ (fig. 8) ou à un contour en stuc³⁴. Or, ce contour existe également chez d'autres personnages de notre église, qui ne se distinguent pas par le nimbe ornementé (fig. 15, 17, 18). Mieux que cela, on le retrouve, strictement identique, dans d'autres peintures murales en Occident — chez l'Archange Michel de la grotte basilienne San Biagio près de Castellamare (XI^e siècle) en Italie méridionale (fig. 12) et à la basilique de Castel Sant'Elia (XI^e-XII^e siècle)³⁵, près de Népi (fig. 13). Notons, à ce propos, que la forte influence byzantine que l'on a observée dans les peintures des grottes basiliennes et de certaines églises de l'Italie méridionale ne doit pas être exagérée. Il est bien entendu, qu'avant le XIII^e siècle il n'y a que peu de peintures italiennes dont on pourrait dire qu'elles ne doivent rien à Byzance. L'influence byzantine est particulièrement forte en Italie méridionale, grâce au contact permanent de ces régions avec Constantinople et avec les provinces orientales de l'Empire. Mais il ne faudrait pas pour autant minimiser les traditions locales qui l'emportent le plus souvent sur les tendances byzantinisantes³⁶, lorsqu'il s'agit de fresques et non pas de mosaïques ou d'images mobiles.

29. Une analogie, moins frappante se trouve dans une fresque basilienne à San Giovanni in Selpolcro à Brindisi. C'est le nimbe d'un saint inconnu qui y est orné de losanges entourés de perles, cf. R. VAN MARLE, *The Development of Italian Schools of painting*, vol. III, p. 416, fig. 238.

30. Dès le XI^e siècle, dans la *Vie de saint Aubin* (Angers, B.N. Nouv. acq. lat., 1390, fol. 2, par exemple, cf. J. PORCHER, *L'Enluminure française*, Paris, 1959, pl. XX. L'auréole du Christ dans l'Ascension est souvent représentée de la même manière, comme on l'observe dans le Sacramentaire de Saint-Étienne de Limoges (B.N. lat. 9438, fol. 84 v.), cf. J. PORCHER, *op. cit.*, pl. XIV.

31. Pour ne citer qu'un ou deux exemples du XII^e-XIII^e siècle, on pourrait penser à la croix peinte de Guglielmo à la cathédrale de Sarzana, et à celle du maître de San Francesco à la Pinacothèque à Pérouse, cf. F. BOLOGNA, *Les origines de la peinture italienne*, Paris, 1963, pl. 20, 42.

32. Par exemple, sur un panneau de polyptyque d'Ugolino di Nerio, au début du XIV^e siècle, cf. F. BOLOGNA, *op. cit.*, pl. 20.

33. Un tel contour dû au revêtement de métal qui entoure la tête d'un personnage sacré se laisse observer, entre autres, sur l'icône de saint Nicolas à la Chryseleousa à Chypre, cf. V. KARAGEORGHIS, *Trésors de Chypre...*, fig. 83.

34. Voyez un pareil contour sur l'icône de l'Ange qui provient du Monastère de Saint-Chrysostome à Chypre (v. 1200) (cf. V. KARAGEORGHIS, *Trésors de Chypre...*, catal. de l'exp. Paris, 1967-68, fig. 70).

35. Sur la date et le style de ces peintures, considérées comme romanes, voyez A. GRABAR et C. NORDENFALK, *La peinture romane*, Genève, 1958, pp. 31-32.

36. E. BERTEAU, *L'art dans l'Italie méridionale*, Paris, 1904, pp. 246-248.



FIG. 9. — Kalyvia-Kouvara, Saint-Georges, Jugement dernier, le Christ.

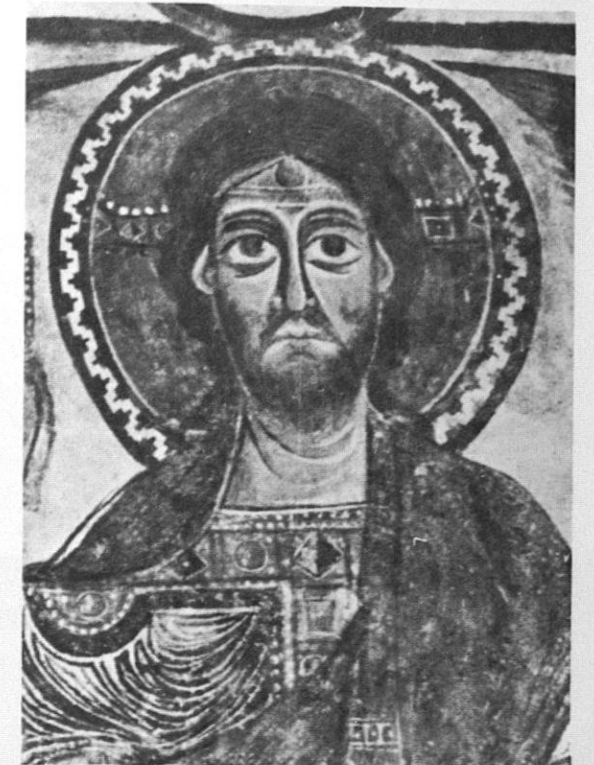


FIG. 10. — Capestrano, San Pietro ad Oratorium.

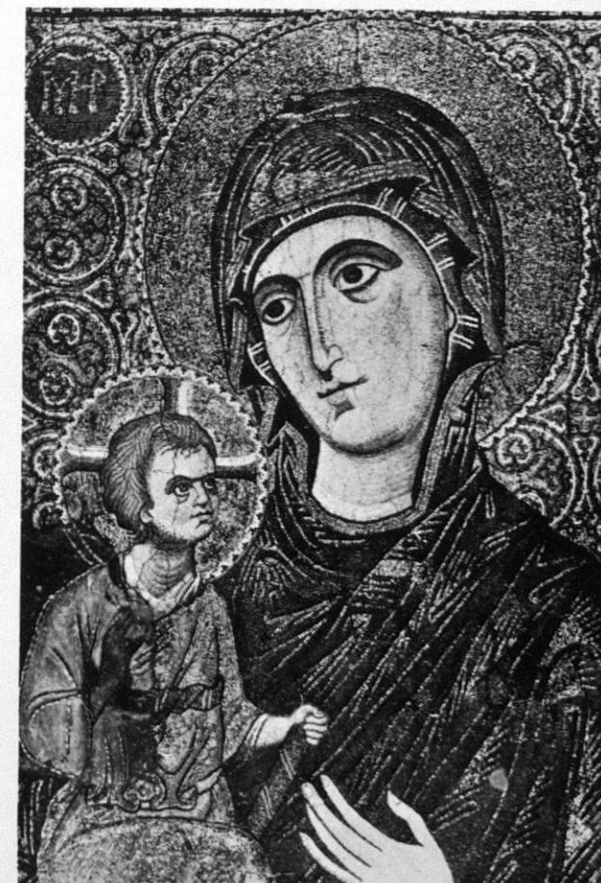


FIG. 11. — Mont Sinaï, La Vierge et l'Enfant.



FIG. 12. — San Biagio, grotte, l'Archange Michel.



FIG. 13. — Castel Sant'Elia, basilique, Procession des saintes Vierges, détail : l'Archange Michel.



FIG. 14. — Agnani, crypte, la consécration de l'église (détail).



FIG. 15. — Pyrgi, Transfiguration, saint Démétrios (détail).

L'ensemble de ces observations nous incline à penser que les nimbes ornementés et le trait clair qui entoure les têtes de certains personnages, à l'église de la Transfiguration, sont à mettre en rapport avec des œuvres italo-byzantines antérieures au XIV^e siècle ou contemporaines de nos fresques.

Le contour clair, tout autour de la tête, et un type de physionomie qui n'est pas purement byzantin, frappent également chez saint Démétrios (fig. 15). La forme de ce visage, le traitement de la bouche, de la moustache, et surtout des yeux se laisseraient plus facilement comparer à certaines peintures romanes qu'à des têtes byzantines. Au premier abord, on pense à un type provenant des provinces orientales de l'Empire (Cappadoce en particulier). Mais en regardant de plus près, on est étonné par l'épaisseur des sourcils et du contour des yeux, par la bouche dessinée d'un trait droit, dont il sera question plus longuement tout à l'heure (p. 214), et surtout par la forme de la moustache. Nous sommes ici en présence d'un fait secondaire, mais typique. L'observation sur de nombreux exemples montre, en effet, que dans la quasi totalité des peintures et des vitraux romans ou gothiques, les moustaches ne se rejoignent pas sous le nez des personnages ; elles laissent entre la lèvre et le nez un espace clair, qui est bien souvent suffisant grand pour transformer la moustache en deux taches foncées qui prolongent la commissure des lèvres³⁸. A Byzance, on assiste au phénomène opposé. Les deux parties de la moustache se rejoignent au-dessus des lèvres³⁹ et c'est là une règle quasi générale⁴⁰. Le visage de saint Démétrios ne montre pas seulement cette moustache traitée à la manière occidentale, mais aussi un type de visage qui rappelle celui de certains personnages de la crypte d'Agnani (vers 1255) (fig. 14). A Agnani, comme en Eubée, nous sommes en présence d'un symbiose de tradition byzantines provinciales qu'on localiserait volontiers en Cappadoce, et d'un style roman tardif.

Une dernière représentation de l'église de la Transfiguration mérite d'être analysée de plus près : l'Entrée à Jérusalem (fig. 16). On y retrouve la totalité des principales tendances qui définissent le style de nos fresques. Le traitement des physionomies témoigne à la fois d'une inspiration populaire et d'une persistance du style Paléologue du XIII^e siècle. Ainsi, le groupe des apôtres est représenté avec des visages aux traits singulièrement élargis et bien en chair (fig. 19). Cette technique et cette structure du visage, si typique pour le XIII^e siècle byzantin

37. Les peintures, dont on sait qu'elles ont été exécutées par des maîtres byzantins — comme c'est le cas pour les fresques extérieures de San Angelo in Formis, par exemple — font évidemment exception.

38. Pour ne citer que quelques exemples qui apparaissent en Italie dès le VIII^e siècle, on pourrait se référer à l'Histoire de Zacharie à Santa Sofia (Bénévent (762-800)), puis au XI^e siècle, à l'image de la Jérusalem céleste à San Pietro al Monte à Civitate (1050-1075), ou encore à la Majestas Domini à San Angelo in Formis (v. 1090), cf. F. BOLOGNA, *Les Origines de la peinture italienne*, Paris, pl. 2, 12, 13. Dans toute la peinture romane et gothique, qu'il s'agisse de fresques ou de vitraux, on observe ce même trait caractéristique. Il y est si fréquent qu'il serait inutile de citer des exemples.

39. Ceci est le cas dans toute la peinture murale byzantine, y compris celle de l'époque des Paléologues. Quelques tentatives de s'éloigner de ce modèle peuvent être signalées à cette époque, mais elles restent très limitées. Ainsi, on voit dans certaines peintures murales byzantines de l'extrême fin du XIII^e siècle et du début du XIV^e siècle, un coup de pinceau clair posé sur

la moustache, juste au-dessous du nez. Mais cette observation ne pourrait en aucune façon être en contradiction avec ce que nous avançons. D'abord, parce qu'il ne s'agit que d'une tache de lumière insignifiante au-dessus de laquelle les deux parties de la moustache se rejoignent le plus souvent, et ensuite parce que son origine n'a pas été étudiée. Comme elle n'apparaît pas dans les œuvres byzantines antérieures et qu'elle existe d'une façon constante et très marquée dans la peinture italienne dès le VIII^e siècle (voyez note précédente), il n'est pas impossible qu'il s'agisse encore là d'un emprunt. Des moustaches du type décrit plus haut existent, à côté de la moustache typiquement byzantine à Saint-Clément d'Ohrid et à Staro Nagorichino, par exemple (G. MILLET-A. FROLOW, *La peinture...*, III, pl. 4, 1-2 ; 18, 1-4 ; 83, 2 ; 84, 1).

40. La moustache nettement séparée en deux existe cependant dans certaines églises cappadociennes du X^e et XI^e siècles (M. RESTLE, *Die byzantinische Wandmalerei...*, pl. 5, 56, 76, 380, par exemple), mais ces églises se distinguent également par d'autres traits qu'elles ont en commun avec l'art roman et dont l'origine n'a pas encore été étudiée.

se laisse encore mieux observer sur un portrait de saint qui ne fait pas partie de cette scène, celui de saint Policarpe (fig. 18). Mais pour en revenir à notre image, examinons de plus près le paysage et le fond architectural au milieu desquels évoluent les personnes.

C'est surtout dans le paysage qui sert de fond à l'*Entrée à Jérusalem* que se manifestent certaines influences occidentales. La ville sans édifice voûté en son centre et comprenant plusieurs hautes tours, n'est pas inconnue dans l'art des Paléologues, bien que son origine ne soit pas byzantine. Le type proprement byzantin de la ville correspond à la représentation d'une muraille avec, à l'intérieur, des édifices publics divers, dont une ou deux églises à coupoles et quelques maisons. Mais, déjà au XIII^e siècle, une ville constituée presque exclusivement de tours et de murailles, à la mode occidentale, apparaît à Žiža, puis à Prilep⁴¹, et dans d'autres églises balkaniques, mais deux différences essentielles sont à noter entre ce type de ville et celui de notre église. Car à Žiža et à Prilep, les tours sont intégrées à l'enceinte et les créneaux ne sont que négligemment indiqués. A l'église de la Transfiguration à Pyrgi (fig. 16), ces tours se trouvent à l'intérieur de l'enceinte, comme on le voyait fréquemment dans les villes italiennes, et les créneaux sont extrêmement réguliers et bien dessinés, particularité qui frappe dans toutes les images de villes de la peinture murale italienne du XIV^e siècle. La ville de notre image, où les maisons se situent curieusement à l'extérieur des murailles, se distingue encore par des fenêtres rondes (œil de bœuf) et ovales qui décorent les tours et l'enceinte, et par ses très gros créneaux, — un ensemble de traits que l'on voit extrêmement souvent en Italie à la même époque. Il suffira de rappeler ici la ville que peignit Giotto avant 1300, dans les *Démons chassés d'Arezzo*, à l'église supérieure de Saint-François à Assise⁴². Cette ville est évidemment d'un type beaucoup plus évolué que celui de notre image, mais les caractéristiques essentielles d'une ville dans les images médiévales de l'Occident (tours et créneaux à la fois assez grands et réguliers) y ont été maintenues. Un manuscrit latin de l'époque — le Codex de saint Georges (v. 1340) — contient une enluminure (saint Georges libère la princesse), où la ville est essentiellement constituée de tours et de créneaux, avec, comme dans notre image, une maison à toit incliné, figurée hors du mur d'enceinte⁴³.

Un autre trait typique de la peinture gothique se laisse observer dans la façon de représenter les arbres à l'aide d'un pointillé extrêmement fin où alternent les zones sombres et les zones claires. Ce traitement des arbres caractérise la peinture gothique. Bien des contemporains du maître inconnu de notre église travaillaient de cette façon en Italie, tel, par exemple, un Vitale da Bologna *Miracle de saint Antoine* (1320-1330)⁴⁴. Quant aux fleurs représentées en touffes nombreuses et sur de hautes tiges, elles font penser aux œuvres byzantines du V^e-VI^e siècle, mais certainement encore davantage aux fleurettes de ce genre qui, du VI^e au XIV^e siècle n'ont jamais cessé d'orner les peintures et les mosaïques en Italie.

L'église dédiée à la Vierge Hodigitria à Spiliès (1311) se trouve à quatre-vingt kilomètres de Chalkis. Contemporaine de l'église de la Transfiguration à Pyrgi, elle offre un petit ensemble de peintures intéressantes, sauvées de la destruction. C'est une église à nef unique dont l'architecture correspond exactement à celle que l'on voit à Pyrgi. L'inscription conservée dans le sanctuaire dit : « La divine et très vénérable église de la Vierge Hodigitria a été

41. G. MILLET-A. FROLOW, *La peinture...*, II, pl. 59, 1, III, 22, 3.

42. J. DUPONT-C. GNUDI, *La peinture gothique...*, p. 58.

43. L. CASTELFRANCHI VEGAS, *Die Internationale Gotik in Italien*, Dresde, 1966, pl. 8.

44. *Ibid.*, pl. 11.



FIG. 16. — Pyrgi, Transfiguration, Entrée à Jérusalem.

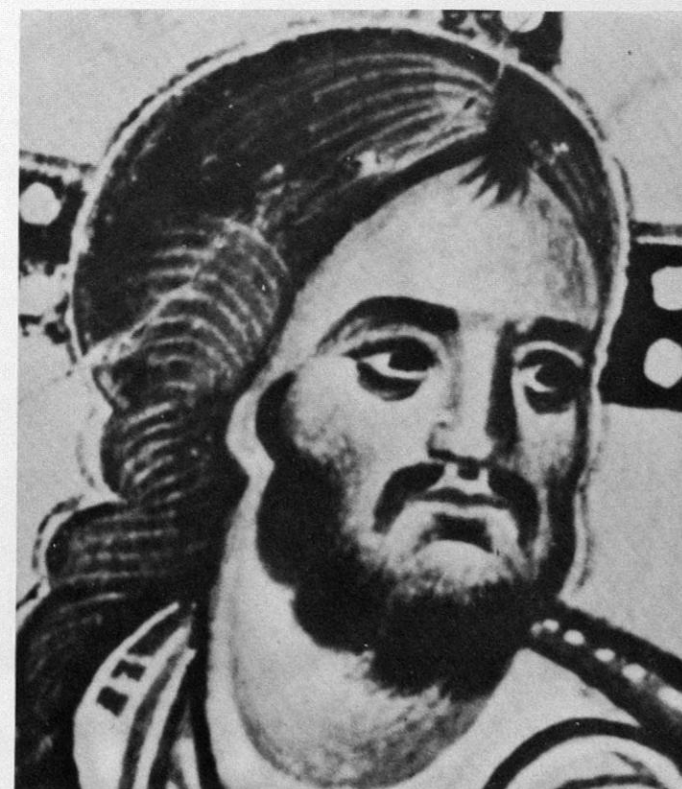


FIG. 17. — Pyrgi, Transfiguration, Entrée à Jérusalem, détail : le Christ.



FIG. 18. — Pyrgi, Transfiguration, saint Polycarpe.



FIG. 19. — Pyrgi, Transfiguration, Entrée à Jérusalem, détail : les Apôtres.

érigée avec l'aide et les moyens du serviteur de Dieu Georgios Pachomeris, en l'année de la Création 6829 » (= 1311)⁴⁵.

Dans la conque de l'abside, la Vierge apparaît de face avec l'enfant sur sa poitrine (également en position strictement frontale). L'image n'est conservée que jusqu'à la hauteur du buste de l'enfant. Les anges adorant, de chaque côté de cette représentation centrale, sont sérieusement endommagés. Le type frontal de la Vierge et de l'enfant, ainsi qu'un contour à peine visible sous le buste de l'enfant permettent de supposer qu'on avait représenté ici, une *Vierge Source de Vie* du type de celle que l'on trouve soixante-dix ans plus tard dans une autre église d'Eubée, dédiée à la Vierge, l'église de la Dormition à Aliveri (1380)⁴⁶. Mais le mauvais état de la fresque ne permet pas de l'affirmer avec certitude.

Sur l'arc de triomphe on voit tout en haut l'*Ancien des jours*, qui apparaît en buste dans la fenêtre ouverte du ciel, dont deux anges tiennent les deux battants⁴⁷. Ce sujet est extrêmement fréquent dans les églises d'Eubée. On le retrouve encore aujourd'hui à Saint-Nicolas à Pyrgi (XIII^e siècle), à Saint-Jean-Kalivitis à Psachna (XIII^e siècle), à la Transfiguration à Pyrgi (v. p. 195), et à Sainte-Anne à Oxylythos (1370), où le schéma iconographique est strictement identique à celui de Spiliès.

Plus bas, de part et d'autre de l'abside, sont représentés, comme d'habitude, l'Archange Gabriel et la Vierge de l'*Annonciation* (fig. 28, 29). Sous chacune de ces deux images apparaît une tête de saint en pied, mal conservée.

Dans la conque de l'abside, figure la *Présentation de la Vierge au temple*, avec le cortège des Vierges qui est toujours présent dans cette scène dans les églises d'Eubée. A côté de cette image, apparaît l'*Ascension*. Sous la *Présentation de la Vierge au temple*, sur le mur Nord, figure un évêque en pied, puis la *Vision de saint Pierre d'Alexandrie* (fig. 22) avec Arius représenté à genoux au pied de l'autel. En face, sur le mur Sud (sous l'*Ascension*), s'alignent un saint Évêque et des saints en pied assez abîmés.

Le cycle des Grandes Fêtes avec la *Nativité*, la *Présentation du Christ au temple*, la *Transfiguration* et un fragment qui permet de penser aux *Saintes Femmes au tombeau*, se développe dans la voûte devant l'abside.

Enfin, sur le mur Nord, sous cette voûte, figure une *Déisis* monumentale, très impressionnante dans une si petite église. Sur le mur Sud correspondant, les peintures sont détruites.

La voûte transversale surélevée au centre de l'église est occupée, assez curieusement, par la *Dormition de la Vierge* (contrairement à l'emplacement traditionnel de cette image sur le mur occidental ou, quelquefois, sur le mur Nord) et par la scène de *Jésus devant Anne et Caïphe*. Les grands prêtres sont assis devant un pupitre. Caïphe déchire son vêtement. Derrière le Christ prend place une troupe de soldats : un autre soldat domine le groupe et s'apprête à donner au Christ le soufflet dont parle l'Évangile. Près de la moitié du champ pictural est occupé par le paysage, constitué par d'importantes agglomérations de rochers et d'un double mur d'enceinte. A côté, c'est le *Chemin de Croix* (fig. 20). Une troupe de soldats, avec à sa tête Siméon portant la croix, emmène le Christ. Celui-ci est représenté presque de face, avec la couronne d'épines sur la tête. La particularité la plus étonnante de cette composition, est

45. ΑΝΗΓΕΡΘΗ Ο ΘΕΙΟΣ ΚΑΙ ΠΑΝΣΕΠΤΟΣ ΝΑΟΣ ΤΗΣ ΟΔΗΓΗΤΡΙΑΣ ΔΙΑ ΣΥΝΑΡΟΜΗΣ ΚΑΙ ΕΞΟΔΟΥ ΤΟΥ ΔΟΥΛΟΥ ΤΟΥ ΘΕΟΥ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ ΤΟΥ ΠΑΧΩΜΕΡΗ τὸ 6819 ἀπὸ Κτίσεως Κόσμου (d'après IOANNOY, op. cit., p. XVIII).

46. Reproduction de cette image : T. VELMANS, *Icono-*

graphie de la Vierge Source de Vie dans la tradition byzantine à la fin du Moyen Age, in *Synthronon* (Bibl. des Cah. Arch.), Paris, 1968, fig. 11.

47. Un schéma très analogue, mais où le Christ n'est pas figuré en *Ancien des jours*, est à signaler à Yilanli Kilise, en Cappadoce (N. et M. THIERRY, *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce*, Paris, 1963, pl. 50.



FIG. 20. — Spiliès, Vierge Hodigitria, Chemin de Croix, détail : le Christ.



FIG. 21. — Ziça, église de l'Ascension, Translation des reliques de saint Étienne.

le vêtement impérial de Jésus constellé de pierreries. D'où vient cette iconographie tout à fait inhabituelle ? Il est probable qu'on ait voulu faire allusion, à la *Dérision* qui n'est pas représentée, faute de place. Le *Jugement des Grands Prêtres* est, en effet, suivi immédiatement par le *Chemin de croix*. Mais cette supposition est encore loin d'expliquer le vêtement impérial du Christ. Car si, dans les Évangiles, il est appelé par les soldats « roi de Judée », on précise bien « qu'ils (les soldats) lui ôtèrent ses vêtements et le couvrirent d'un manteau écarlate... » (Matth. 27, 28). Aussi, les iconographes s'en tiennent à ce texte, et c'est bien avec un colobium rouge que l'on voit, le plus souvent, le Christ dans la *Dérision*.

Il est peut-être un peu vain de formuler des hypothèses lorsqu'une explication ne s'impose pas directement à l'esprit. Je serais pourtant tentée d'en proposer une qui expliquerait, par un processus psychologique complexe, la particularité insolite de notre image. Il existe de nombreuses fresques en Serbie et en Macédoine qui représentent des rois serbes, vêtus comme des empereurs byzantins, et engagés dans une procession. La structure de ces images est très semblable à celle du *Chemin de Croix*, puisqu'il s'agit, chaque fois, de personnages alignés au premier plan de la composition avec, au milieu de cette file, une figure royale ou princière. Une composition comme celle de la chapelle Sud de Ziça figurant la *Translation des reliques de saint Étienne* (fig. 21) aurait très bien pu se confondre dans la mémoire de l'artiste avec la procession du *Chemin de croix*. Comme l'Évangile, de son côté, parle du « roi de Judée », un souvenir très vague aurait pu paraître conforme à ses textes. Si l'on reconnaît, à la base de tout ce processus de remémoration éventuelle, le désir d'ornementer des surfaces unies, la joie naïve de représenter des vêtements somptueux, et aussi le désir de donner par une seule image un maximum d'information, on verra que toutes ces intentions,

doublées de poussées inconscientes, pouvaient parfaitement transformer le souvenir d'un personnage royal inclus dans une procession, en un Christ-Empereur dans le *Chemin de croix*.

La tête du Christ avec ses yeux clairs, sa barbe clairsemée, et la bouche, dont les plis aux commissures des lèvres se confondent avec une moustache qui est loin de joindre ses deux parties sous le nez du personnage, n'est pas vraiment byzantine. D'autre part, il n'est pas facile d'en montrer le prototype dans la peinture occidentale, car il ne s'agit manifestement pas d'une copie, mais probablement d'une création authentique, à partir de choses vues et retransformées dans la mémoire de l'artiste.

Un traitement inhabituel est également appliqué au cou de Jésus dans cette image. La ligne du cou et le contour de l'épaule que laisse apparaître l'échancrure du vêtement, ne forment pas un contour continu et légèrement incurvé, comme c'est toujours le cas à Byzance — aussi bien à l'époque des Paléologues (fig. 22) et au Moyen Age, qu'à l'époque justinienne⁴⁸ — mais deux lignes, je dirais même, deux volumes bien distincts et correspondant exactement à l'anatomie du corps humain (le contour plus reculé par rapport au spectateur, s'arrête très haut, conformément aux lois de la perspective). Il est certain, qu'en Occident, Giotto, Duccio ou Simone Martini⁴⁹ peignaient déjà ainsi, sans parler des innombrables sculptures romanes et gothiques, antérieures à ces peintures et qui reproduisaient correctement l'anatomie du corps humain.

La part donnée au paysage dans cette scène est considérable. Derrière la procession apparaît un massif de rochers, et tout au fond de la composition, deux murs d'enceinte. Dans d'autres compositions à Spiliès, telle que la *Dormition de la Vierge*⁵⁰, par exemple, on observe également une part importante (environ la moitié du champ pictural) réservée aux architectures.

Plus bas, sur le mur Nord, prennent place l'image de sainte Catherine, celle, très naïve et maladroite, de la *Philoxénie d'Abraham* et plus bas encore, au premier registre, trois saints en pied et un ange en vêtements impériaux avec un philactère déplié. Les rares inscriptions conservées sur ces fresques sont pratiquement illisibles. En face, sur le mur Sud, on aperçoit une petite rangée de cinq saintes en buste, et plus bas, une très grande représentation de quatre saints cavaliers : saint Georges, saint Démétrios, saint Théodore Stratilate et saint Théodore Tiron. Sous leurs pieds s'étire un seul dragon, auquel saint Théodore Stratilate enfonce sa lance dans la gueule. La seconde partie de la nef est partiellement reconstruite et passée à la chaux.

L'église de Spiliès n'a manifestement pas seulement été décorée par des artistes qui provenaient de divers ateliers, mais certaines de ses images semblent avoir été exécutées à différents moments, au cours du XIV^e siècle. On y distingue une main extrêmement maladroite (*Philoxénie d'Abraham*, Saints cavaliers)⁵¹ d'artisan local, un artiste qui copie des modèles d'un style assez conventionnel (*La Vision de saint Pierre d'Alexandrie*, fig. 22)^{51a} ;

48. G. BOVINI, *Églises de Ravenne*, Milan, 1960, pp. 24, 56, 70, 82, 94 et sq.

49. J. DUPONT-C. GNUDI, *La peinture gothique*, Genève, 1954, pp. 75, 82.

50. SOTIRIOU, *op. cit.*, fig. 11.

51. SOTIRIOU, *op. cit.*, fig. 10.

51a. L'iconographie de cette image correspond aux schémas habituels (cf. G. MILLET, *La vision de saint Pierre d'Alexandrie*, in *Mélanges Charles Diehl*, II, Paris, 1930, pp. 99-115 ; I. AURABOVA-JANDOVA, *La*

vision de saint Pierre d'Alexandrie en Bulgarie, in *Bulletin de l'Inst. archéol. bulg.*, XV (1966), pp. 24-36). Quant à son style, on y sent une certaine sécheresse, une certaine maladresse et une absence de la troisième dimension. Les corps sont très aplatis, les traits des visages contournés et le corps nu du Christ est également traité uniquement à l'aide de moyens graphiques. Le peintre a su rendre la transparence du tissu qui enveloppe ce corps, mais dans l'ensemble il schématise et durcit les formes, et ne semble pas dépasser le niveau d'un copiste peu doué.



FIG. 22. — Spiliès, Vierge Hodigitria, Vision de saint Pierre d'Alexandrie.



FIG. 23. — Spiliès, Vierge Hodigitria, Ascension, détail : un ange.



FIG. 24. — Saint Savin, La famille de Noé, détail.



FIG. 25. — Spiliès, Vierge Hodigitria, Ascension, détail : un ange.



FIG. 26. — Marcellina, Santa Maria in Monte Dominic, Le Christ adoré par les anges.



FIG. 27. — Bourges, cathédrale, la Vierge et l'Enfant (détail).

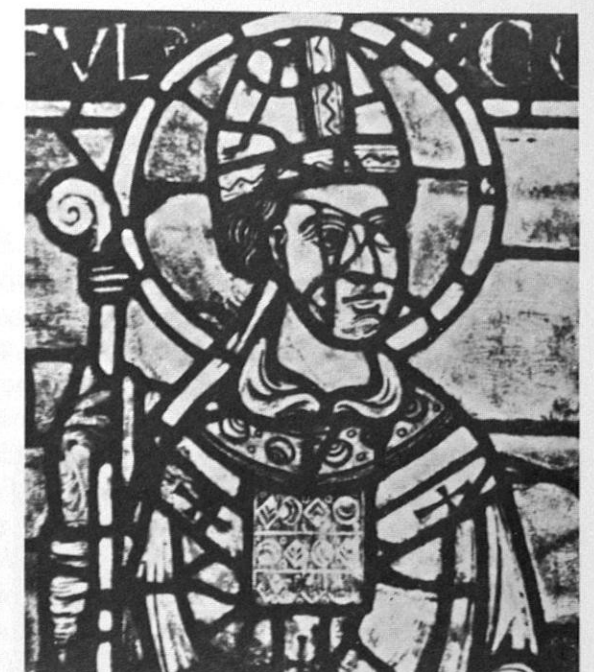


FIG. 28. — Reims, Saint-Remi, l'évêque Fulcon.



FIG. 29. — Spiliès, Vierge Hodigitria, Ascension, l'Archange Gabriel.

enfin, un artiste influencé par des modèles occidentaux (fig. 29, 31, 32, 37-39), qui retiendra plus particulièrement notre attention.

Dans l'*Ascension*, une tête d'ange (fig. 23) permet des rapprochements précis, car il s'agit là d'un type roman (fig. 24), que l'on reconnaît facilement malgré son intégration à l'esthétique byzantine. Le front bas sous la coiffe, les yeux rapprochés, le nez très long, la forme de la bouche, les taches rouges placées très bas sur les joues et l'ovale dont la forme se rapproche d'un rectangle parce que le visage ne s'affine pas vers le menton (celui-ci demeure encadré par les joues très basses), constituent un ensemble de traits typiquement romans. On les voit aussi bien chez la Vierge dans la *Nativité* de Boussac-Bourg⁵² que dans les *Noces de Cana* à l'église Saint-Aignan à Brinay⁵³, dans la *Fuite en Égypte* de cette même église⁵⁴, dans la crypte de Tavant⁵⁵, à Saint-Savin (fig. 24) et ailleurs⁵⁶.

Des deux anges qui soutiennent l'auréole du Christ dans l'*Ascension*, celui de gauche est assez endommagé, alors que celui de droite est parfaitement conservé (fig. 25). Il s'agit là d'un type byzantin qui semble à peine effleuré par une influence étrangère. Nous voudrions le comparer à l'Archange de l'*Annonciation* (fig. 26), à Santa Maria in Monte Dominico à Marcellina (près de Tivoli), qui date vraisemblablement du début du XIII^e siècle⁵⁷. G. Matthiae, qui a consacré un bref et intéressant article à ces fresques, y décèle une influence byzantine. Il donne les raisons qui déterminent sa conclusion, mais n'entreprend pas de comparaisons précises⁵⁸. Bien qu'il y aurait des œuvres byzantines contemporaines (XIII^e siècle) à rapprocher de la fresque italienne, la comparaison entre cette fresque et l'ange de Spiliès n'est pas sans intérêt. Elle permet de comprendre la principale cause qui détermine la ressemblance entre ces deux œuvres : celles-ci n'est pas seulement due à l'influence byzantine qu'on décèle dans la fresque italienne, mais aussi au fait que l'image d'Eubée semble touchée, à son tour, par des modèles occidentaux. En gros, on pourrait définir ce que chacun des deux archanges a reçu de « l'extérieur ». L'ange d'Eubée se distingue par cet ovale aux joues basses qui caractérise les œuvres romanes, et par un traitement particulier de la bouche (lèvre supérieure marquée par deux pointes assez écartées l'une de l'autre⁵⁹). L'ange italien a emprunté à Byzance des rapports de proportions et d'harmonie classique, et probablement aussi toute la partie supérieure du visage avec le front et les yeux.

Bien qu'exécutée de façon maladroite et primaire, la tête de l'image monumentale de l'Archange Gabriel (fig. 29) trahit également un souvenir d'œuvres occidentales. Ce que cet archange a de moins byzantin, est certainement la bouche avec sa lèvre supérieure dessinée d'un trait droit et très large jusqu'au bout, sa lèvre inférieure courte, charnue, et indiquée par un trait dur et fortement arqué, auquel vient s'accoler la courbe symétrique réalisée en sens opposé pour suggérer la proéminence du menton.

52. P.-H. MICHEL, *La fresque romane...*, p. 18.

53. *Ibid.*, pp. 96-97.

54. *Ibid.*, p. 95.

55. H. FOCILLON, *Peintures romanes des églises de France*, Paris, 1967, fig. 106, 108, 110, 114.

56. Par exemple, dans la *Présentation de la Vierge au Temple*, à l'église du Vieux Pouzanges (Vendée), DESCHAMPS et THIBAUT, *La peinture murale en France, le haut Moyen Âge et l'époque romane*, Paris, 1951, pl. XXV, 3.

57. Sur la carte et le style de ces fresques, voyez G. MATTHIAE, *Les fresques de Marcellina*, in *Cahiers archéologiques*, VI, p. 81 et sq.

58. Voyez note précédente.

59. Voyez, par exemple, ce genre de lèvres dans la chapelle Saint-Jean (Le Liget), dans la scène de la *Mort de la Vierge* (P.-H. MICHEL, *La fresque romane...*, p. 58). Le même traitement de la lèvre supérieure comprenant deux petits sommets très pointus et une ligne blanche qui les contourne, caractérise l'ange de Marcellina (fig. 25), seulement, une partie de sa bouche est abîmée. On retrouve ce procédé chez l'ange d'Eubée dans une version un peu plus modérée et sans le contour blanc. Voyez également cette façon de traiter la bouche et aussi le nez à Saint-Martin de Fenollar, dans la scène de la *Vierge berçant le Christ* (P.-H. MICHEL, *op. cit.*, p. 19).

Dans les œuvres byzantines du XIII^e siècle on trouve quelquefois ces traits, mais interprétés différemment. Ainsi, à l'église de la Vierge Ljeviška à Prisren, le soldat du Jugement d'Anne⁶⁰ en est nettement marqué, seulement sa lèvre supérieure fléchit au milieu et n'est donc pas rigoureusement droite, le trait qui souligne sa lèvre inférieure est réduit à une ombre, le menton est indiqué de façon analogue et non point par un demi cercle. Il en est de même à l'approche du XIV^e siècle, à la Péribleptos d'Ohrid⁶¹ (fig. 30), où le style est pourtant beaucoup plus dur et le coloris moins nuancé qu'à Prisren.

Il est courant à l'époque d'emprunter certains traits du style, non seulement aux modèles de la Basse Antiquité mais aussi à ceux des diverses renaissances byzantines. Mais l'observation sur de grands ensembles de décorations, tels que les monuments de Rome, de Naples ou de Ravenne, montre qu'il n'y a rien à en tirer relativement au trait particulier qui nous intéresse. Les bouches y sont, en effet, de forme très différente et aucune ne correspond à celle de notre archange. Il en est de même pour les œuvres les plus marquantes de la renaissance macédonienne (Daphni, Chios, Saint-Luc) dont aucune image ne rappelle la formule stylistique en question.

Si l'on veut établir des correspondances rigoureuses entre le traitement de la bouche et du menton de cet archange — observé chez bien d'autres personnages en Eubée (fig. 15) — il faut se tourner, une fois de plus, vers l'Occident, et plus particulièrement vers le vitrail, où ce genre de représentation est absolument caractéristique et constant à partir de 1150, à Châlons-sur-Marne⁶², vers 1190 à Reims (fig. 28)⁶³, vers 1215 à Chartres⁶⁴, vers 1225 à Bourges⁶⁵ (fig. 27), ou à Soissons⁶⁶, et encore au-delà de cette date. Dans ces exemples on retrouve d'ailleurs les sourcils singulièrement épais et joints de notre archange, de même que ses yeux fortement contournés à la pupille très agrandie. Que peut-on conclure de ces analogies ? Bien entendu, il ne saurait être question d'une influence directe des vitraux français sur les fresques d'Eubée, mais une telle influence a néanmoins pu avoir lieu grâce à des intermédiaires. Nous pensons à des œuvres transportables qui reflétaient le style des vitraux — cartons, dessins, esquisses — ou à des œuvres

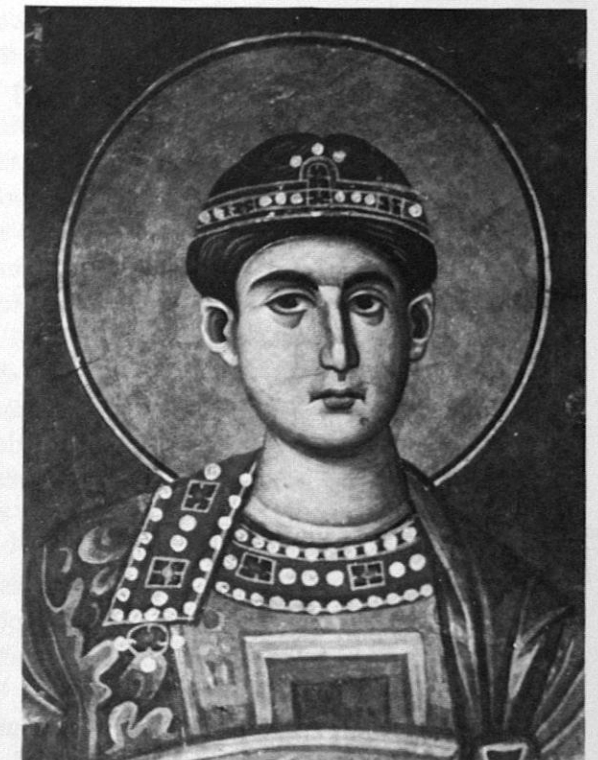


FIG. 30. — Ohrid, Vierge Péribleptos, saint Démétrios.

60. R. HAMANN-MAC LEAN et H. HALLENSLEBEN, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, Gies-sen, 1963, pl. 199.

61. *Ibid.*, pl. 177-178.

62. Marcel AUBERT, etc., *Le vitrail français...*, p. 107, fig. 77.

63. Voyez aussi pour Reims : *ibid.*, p. 143, fig. 107.

64. *Ibid.*, p. 127, fig. 96 ; p. 120, fig. 90.

65. Voir aussi l'image du prophète Amos à Bourges (v. 1220), *ibid.*, p. 136, fig. 103.

66. *Ibid.*, p. 123, fig. 92.

exécutées par un artiste occidental en Grèce. On oublie trop souvent, que de telles œuvres ont certainement existé, et la découverte récente, à Constantinople, des peintures murales (XIII^e siècle) illustrant la Vie de saint François d'Assise (Kalender Djami)⁶⁷, ou des vitraux à l'église du Pantocrator⁶⁸, le confirment.

L'Annonciation de Spiliès, frappe surtout par le mouvement, le volume et le drapé de l'Archange (fig. 31). La tête de celui-ci est assez mal conservée, mais ne semble pas davantage byzantine que son corps. La figure de Marie (fig. 32) se distingue également par ce volume qu'on n'avait réalisé que très exceptionnellement dans l'art byzantin, à Sopočani (XIII^e siècle)⁶⁹, et peut être à Saint-Georges de Sofia (XIV^e siècle⁷⁰, où il ne se laisse pourtant pas comparer aux formes très amples et très arrondies (beaucoup plus « achevées » que seulement suggérées, à la manière byzantine) de nos deux images.

Le bas de la robe de Marie et le soin avec lequel sont exécutées ses franges et ses bordures sont bien rares dans la peinture murale byzantine de l'époque et rappelleraient, tout au plus, l'art de l'icône. On connaît, par contre, la somptuosité qui distingue le bord des manteaux des vierges gothiques, qu'elles soient représentées sur des vitraux, des peintures murales, des images mobiles ou des miniatures. C'est, en particulier, la bordure supérieure du vêtement de Marie qui rappelle ces peintures, à cause de la façon réaliste dont le ruban doré est interrompu par les plis.

Le trône de Marie, sur notre image, est encore plus insolite. D'une part, à cause des serpents qui lui servent d'accoudoirs, et d'autre part, à cause du mouvement « baroque » de ces mêmes serpents. Des meubles ou des objets ornés de représentations figuratives existaient, assez exceptionnellement dans certaines fresques byzantines du XIV^e siècle, mais leur décoration était très différente de celle qui nous surprend à Spiliès. Il suffit de penser au trône de la Vierge à Staro Nagoričino⁷¹ ou à une fontaine au Brontochion de Mistra (cycle de la Vision de saint Jean d'Euchaïtes, dans l'image de saint Jean Chrysostome)⁷² qui est munie de quatre têtes de serpents, pour comprendre la différence essentielle entre ces figurations et le trône de Spiliès⁷³. Ici, l'animal ne décore pas le trône, mais il s'y intègre d'une manière fonctionnelle rappelant ainsi les trônes épiscopaux des églises italiennes⁷⁴. Un manuscrit espagnol du XIII^e siècle, actuellement à la Biblioteca Nacional de Madrid (vitrine 15-5)⁷⁵ contient une enluminure (fol. 26 v.) qui représente un trône infiniment plus simplifié et plus maladroit que celui de notre image, mais dont l'unique accoudoir consiste, néanmoins, en une sorte de dragon-serpent⁷⁶. Un modèle beaucoup plus élaboré d'un trône, dont chacun des accoudoirs est constitué par deux têtes de démons à long cou, se trouve dans une enluminure occidentale du XII^e siècle (Douai, ms. 250, fol. 2)⁷⁷. Aucune de ces images ne correspond exactement à la nôtre, mais les dernières citées sont quand même infiniment

67. Ces peintures sont encore inédites, et ont été découvertes récemment au cours de travaux de consolidation et de nettoyage entrepris par l'équipe de Dumbarton Oaks.

68. Cf. A. MEGOW, *Notes of recent work of the byzantine institute in Istanbul*, in *Dumbarton Oaks Papers*, n° 17, Washington, 1963.

69. V. DJURIĆ, *Sopočani*, Belgrade, 1963, pl. V, VI, VII, IX.

70. A. GRABAR, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris, 1928, pl. XXXV.

71. R. HAMANN-MAC LEAN et H. HALLENSLEBEN, *Die Monumentalmalerei...*, p. 278.

72. G. MILLET, *Les monuments de Mistra*, Paris, 1910, pl. 103, 2.

73. A. Nagoričino, il s'agit de personnages peints ou ciselés sur la partie basse du trône, et à Mistra de petits ornements sculpturaux accolés à la fontaine qui sont probablement dûs, eux-mêmes, à un modèle occidental.

74. Par exemple, le trône sacerdotal en bois de l'église de Montevergine dont les accoudoirs sont remplacés par des lions couchés (cf. E. BERTEAU, *L'art dans l'Italie...*, fig. 180).

75. Cf. A. GRABAR, *Trônes d'évêques en Espagne du Moyen Âge*, in *Kunstgeschichtliche Studien für Hans Kaufmann*, Berlin, p. 1.

76. *Ibid.*, fig. 8.

77. J. PORCHER, *L'enluminure française*, Paris, 1959, pl. I.

plus proches du singulier trône de la fresque d'Eubée, que les exemples byzantins évoqués au début de cette série de comparaisons.

Bien que nous n'ayons pas d'exemple concret à comparer aux deux figures de cette Annonciation, il est évident qu'elles abondent en traits aussi étrangers à la peinture byzantine traditionnelle, qu'aux œuvres les plus audacieuses du style dit « des Paléologues ». Comme nous le remarquons plus haut, leur volume singulièrement accusé ne se laisse pas comparer à celui des figures de Sopočani, et la grande liberté avec laquelle sont indiqués les plis du drapé de l'ange est, elle aussi, tout à fait exceptionnelle, sans parler de la masse des tissus qui le drape, de son élan et de son visage, qui ne rappellent nullement des modèles byzantins. Même le très ample bout de sa ceinture soulevé par le vent (bandes de tissus superposées, plis qui retombent en cascade et montrent le revers de l'étoffe) est beaucoup moins apparenté aux prototypes byzantins qu'aux prototypes occidentaux. Si l'on compare la fresque byzantine qui (par ce traitement de la ceinture) se rapprocherait le plus de la fresque d'Eubée, à certaines peintures occidentales, on verra que celles-ci rappellent bien davantage notre image. Il suffit de jeter un coup d'œil sur la ceinture soulevée par le vent chez un archange (*Annonciation*) à Kurbinovo (fig. 33), puis sur celle d'Enoch (*Prière d'Enoch*) à Saint-Savin (fig. 34) et, enfin, sur celle d'Abraham (*Sacrifice d'Abraham*) à l'église inférieure de San Francesco à Assise (fig. 35) pour comprendre, que c'est bien dans cet ordre là que s'établit le degré de ressemblance entre ces peintures et notre image. Kurbinovo représente donc le terme de comparaison le plus éloigné de la fresque d'Eubée et Assise celui qui s'en rapproche le plus (fig. 36). Le même élan et une position des pieds analogue⁷⁸ caractérisent d'ailleurs la figure d'Abraham (Assise) et l'Archange d'Eubée.

On est également frappé par certains faits secondaires, dont le dessin anatomiquement parfait et très peu graphique des mains de Marie, ses traits figurés « en perspective » qui accusent l'inclinaison de sa tête, la façon inhabituelle dont le maphorion s'écarte de son cou pour envelopper son bras, au lieu de rester bien serré autour de sa tête, enfin l'escalier très « construit » qui fait partie de l'architecture du fond et correspond à ce que l'on observe dans la réalité, alors que la quasi totalité des représentations d'escaliers dans les images byzantines ne tiennent nullement compte de la perspective et du volume de cet élément architectural.

La grande *Déisis* qui figure sur le mur Nord, est constituée de personnages dont les types ne sont ni byzantins, ni occidentaux, ni antiquisants, ni d'inspiration populaire ou naïve. Il s'agit là d'un art hybride, né d'une symbiose de formes appartenant à la tradition occidentale et de formes caractérisant le style des Paléologues dans sa maturité. Le point de départ de l'évolution des types représentés se laisserait situer à l'aide des fresques des Saints-Apôtres de Peć (1250), mais la comparaison proposée ne concerne que les prototypes à partir desquels ont évolués les fresques d'Eubée et non pas ce qu'elles sont devenues au terme de cette évolution ; on en est finalement très loin en Eubée. Le dessin anguleux du maphorion de Marie (fig. 37) est aussi inhabituel à Byzance que son cou de cygne à la courbe élégante, presque maniérée⁷⁹ ses traits dessinés selon une perspective qui tient rigoureusement compte de l'angle d'inclinaison de la tête et du fait que celle-ci est vue de trois quarts, sa très grande bouche, son regard dirigé de bas en haut, et ses mains énormes, bien en chair.

78. Voyez aussi l'archange de l'*Annonciation* à la Chapelle du château de Castellappiano (F. BOLOGNA, *Les Origines...*, p. 34).

79. C'est là un trait si fréquent dans la peinture

occidentale qu'il me semble inutile de citer des exemples. On le trouve, entre autres, chez la Vierge de la cathédrale d'Atri, dont il a été question dans la note précédente.



FIG. 31. — Spiliès, Vierge Hodigitria, Annonciation, l'Archange Gabriel.



FIG. 32. — Spiliès, Vierge Hodigitria, Annonciation, la Vierge.



FIG. 33. — Kurbinovo, Saint-Georges, Annonciation, détail : la ceinture de l'Archange.

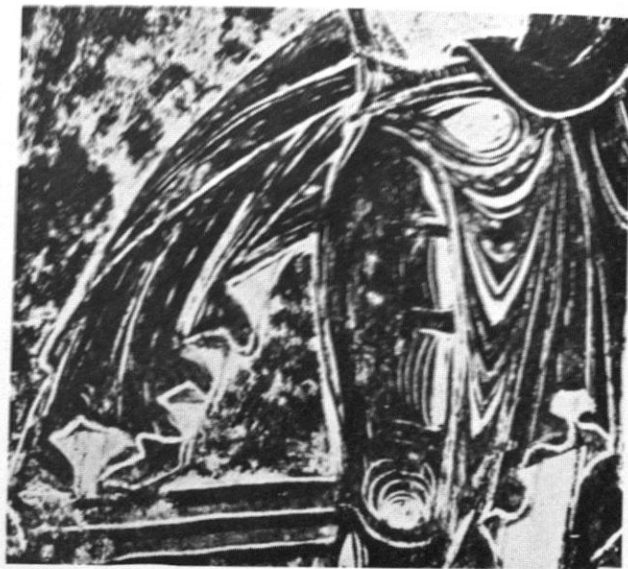


FIG. 34. — Saint-Savin, Prière d'Enoch, détail : la ceinture d'Enoch.



FIG. 35. — Assise, San Francesco, Sacrifice d'Abraham, détail : ceinture d'Abraham.



FIG. 36. — Spiliès, Annonciation, détail : ceinture de l'Archange.



FIG. 37. — Spiliès, Déisis, Marie.



FIG. 38. — Spiliès, Déisis, le Christ.



FIG. 39. — Spiliès, Déisis, saint Jean.

Une Madone à l'Enfant de la crypte d'Anagni (XIII^e siècle)⁸⁰ montre certaines analogies avec la Vierge de la *Déisis* à Eubée, compte tenu de la date beaucoup plus reculée de l'œuvre italienne. Les deux Vierges se distinguent par une bouche très grande (alors qu'elle est toujours petite à Byzance), un nez long au bout arrondi et dont l'aile est dessinée par une courbe qui se referme presque sur elle-même. La forme des yeux, la pupille très grande et l'oreille se ressemblent également, mais cette similitude a moins de valeur car elle porte sur des traits que l'on retrouve dans de nombreux types byzantins. Il n'est pas sans intérêt de constater que le long cou à la courbe soulignée, la tête fortement penchée, la très grande bouche et les yeux au regard dirigé de bas en haut, sans parler des mains aux très longs doigts, existent déjà en Italie au XII^e siècle, comme le montre une *Annonciation* de la Chapelle du château de Castellappiano⁸¹. En ce qui concerne plus particulièrement la très grande bouche, elle est aussi fréquente dans les œuvres italiennes à partir du IX^e siècle⁸², et dans les images occidentales en général, qu'elle est rare, ou pour être précis, inexistante dans l'art byzantin.

Quant à la coiffe anguleuse de Marie, elle a perdu la forme de demi-sphère parfaite, qui la caractérise dans les œuvres byzantines, et demeure assez éloignée du visage et du cou de Marie, ce qui est facile à observer sur un grand nombre de peintures et de sculptures occidentales dès le XI^e-XII^e siècle⁸³.

Il en est de même pour ce Christ (fig. 38) qui voudrait rappeler le Pantocrator, mais n'y parvient qu'à moitié. Peut-on le comparer au Christ de la coupole ou au Christ de la *Déisis* des Saint-Apôtres de Peć ?⁸⁴ Je ne le pense pas, et pourtant ces têtes sont parmi celles qui, à Byzance, se rapprochent le plus de notre image. Saint Jean (fig. 38) est le seul à pouvoir soutenir réellement une comparaison avec une œuvre byzantine et c'est encore au saint Jean-Baptiste de la *Déisis* des Saint-Apôtres de Peć⁸⁵ que nous pensons. Mais si la forme du visage, ses proportions et le dessin des yeux et de la chevelure se ressemblent sur les deux peintures, la comparaison montre tout de suite combien est accentué à Spiliès le côté suave et « joli » du visage, qui fait penser aux aspirations du *dolce stil nuovo*. Les mains sont de la même « famille » que celles du Christ et de Marie. Quant au drapé qui enveloppe saint Jean, il y a de fortes chances pour qu'il ait été retouché au XV^e siècle. Par certains aspects (ourlet retourné et visible du manteau, tissus se tenant loin du corps) ce drapé ressemble aux œuvres gothiques du XIV^e siècle. Mais il est encore beaucoup plus proche de l'art d'un Giovanni de Modena⁸⁶ ou d'un Masolino (Ascension⁸⁷, par exemple). Sur une Madone peinte par le maître de Bambino Vispo vers 1410-1420, on retrouve même le pan du tissu qui revient sur l'épaule gauche de saint Jean⁸⁸. Seuls, les pieds de celui-ci, son attitude et sa maigreur, sont typiquement byzantins.

Les peintures des deux petites églises étudiées ci-dessus peuvent intéresser l'historien de l'art pour plusieurs raisons : 1) elles témoignent de la pénétration dans tout le monde

80. F. BOLOGNA, *op. cit.*, pl. 48.

81. *Ibid.*, pl. 34.

82. Voyez aussi F. BOLOGNA, *op. cit.*, pp. 6, 23, 32, 34, 81, ou P.-H. MICHEL, *La Fresque romane...*, pp. 18, 19, 69, ou M. AUBERT, etc., *Le Vitrail français...*, pp. 74, 75, 100, 103, 123, 175, etc.

83. Il est certain qu'à Byzance, le maphorion enveloppe toujours la tête de la Vierge alors qu'en Occident il retombe en plis souples et souvent loin de la tête. Pour ne citer qu'un exemple, où la position du maphorion ressemble particulièrement à celle qu'il a sur notre image, on pourrait penser à Marie dans la scène où elle

est représentée avec le Christ dans la cathédrale d'Atri (école des Abruzzes) de la première moitié du XIV^e siècle (R. VAN MARLE, *The Development of the Italian Schools of Painting*, The Hague, 1923, vol. III, p. 374, fig. 220).

84. R. LJUBINKOVIĆ, *L'église des Saints-Apôtres de la Patriarchie à Peć*, Belgrade, 1964, pl. 25.

85. *Ibid.*, pl. 27.

86. J. DUPONT-C. GNUDI, *La peinture gothique...*, p. 191.

87. L. CASTELFRANCHI VEGAS, *Die Internationale Gotik in Italien*, Dresden, 1966, pl. 90.

88. *Ibid.*, pl. 88.

byzantin, et jusqu'aux plus petits sanctuaires provinciaux, d'une certaine « écriture », d'un certain traitement large de la forme, propre au style Paléologue du XIII^e siècle ; 2) par ailleurs, elles confirment l'existence d'un langage plastique adapté à son public (tendances populaires) dans les divers centres régionaux du monde byzantin à la fin du Moyen Âge ; 3) la coexistence, dans nos deux églises, d'une peinture proche des modèles antiques (style Paléologue) et d'un langage plastique à tendances « populaires » ou folkloriques, montre que l'un n'est pas nécessairement l'opposé de l'autre, mais seulement la traduction d'un langage officiel en un dialecte local ; 4) les influences occidentales que nous avons relevées sur un certain nombre d'images, se présentent — comme chaque fois qu'elles apparaissent dans l'art byzantin — sous forme de « cas particuliers », ce qui montre bien la façon extrêmement discontinue, sporadique, on pourrait presque dire « accidentelle », dont ces influences ou ces infiltrations se manifestent ; 5) des analogies avec des peintures cappadociennes ont été également évoquées au cours de ces analyses, et bien que ces analogies n'aient pas un caractère frappant, elles ne sont pas sans intérêt, à cause de la situation géographique de l'Eubée qui constituait une étape sur l'itinéraire reliant les provinces orientales de l'Empire à l'Occident ; 6) disons, enfin, que les données historiques, exposées brièvement au début de cet article, sont en parfait accord avec ce que nous avons observé sans tenir compte de ces données. Bien souvent les faits de l'histoire s'avèrent sans rapport avec les formes d'art pratiquées à une époque ou dans un lieu précis, qui auraient dû, logiquement, en porter la trace. Cela s'explique, en partie, par la carence des documents et en partie par la difficulté que représente leur interprétation. Mais dans le cas des deux églises en Eubée, il s'avère, pour une fois, que le parallélisme entre les données historiques et les phénomènes artistiques saute aux yeux. Ainsi, il ne faut pas oublier que si l'Eubée a toujours été en relation avec l'Asie Mineure, elle a subi au XIII^e et XIV^e siècle la domination vénitienne qui devait être d'autant plus réelle et sensible qu'il s'agissait d'une île, autrement dit, d'une base ou d'un poste intermédiaire pour Venise, sur la route maritime qui la séparait de Constantinople.

Paris.

Tania VELMANS.

MÉLANGES

UNE MOSAÏQUE A DYRRACHIUM

par Nicole THIERRY

Nous présentons ici la photographie d'une mosaïque récemment découverte en Albanie. L'importance de ce document nous a paru justifier sa publication bien qu'elle soit faite en dehors d'un contexte archéologique précis. La photographie nous a été fournie avec quelques renseignements oraux par des voyageurs rentrés depuis peu d'Albanie. M. A. Grabar a qui nous avons communiqué nos notes s'y est particulièrement intéressé et nous a aidé de son expérience.

La mosaïque a été découverte à Durrazo, l'antique Dyrrachium, lors des fouilles pratiquées sur le site de l'amphithéâtre. Elle est située dans une petite église ménagée à l'intérieur des galeries d'accès de l'amphithéâtre; elle se trouve sur le mur ouest, face à l'abside. En août 1968, l'église n'était pas complètement dégagée en cet endroit et la mosaïque paraissait être dans une niche à voûte basse. On nous a montré également une photographie de l'abside, haute et étroite, voûtée en cul de four, construite en brique avec une corniche étroite séparant la conque des parois, ces dernières ayant été probablement peintes.

Il s'agit en fait d'un fragment de mosaïque comprenant côte à côte deux images votives; d'autres sujets situés à droite ont disparu. Tel quel, le fragment conservé est approximativement haut de 1,20 mètre et large de 1,40. L'état actuel est assez bon bien que les couleurs semblent avoir souffert de leur long enfouissement. Les deux sujets qui nous sont parvenus sont apparemment complets: à gauche, l'image en pied de saint Étienne, à droite un tableau votif où les donateurs sont représentés.

Saint Étienne (Ο ΑΓΙΟΣ ΣΤΕΦΑΝΟΣ) est debout de face, les mains relevées devant lui en un geste de prière; il est vêtu d'une tunique blanche à claves pourpre et drapé à l'antique dans un manteau blanc. Cette représentation du saint est semblable à celle de la mosaïque romaine de Saint-Laurent-hors-les-Murs; Étienne n'est pas figuré en diacre, comme on peut le voir sur diverses images byzantines, ou même en Occident, dans la crypte carolingienne d'Auxerre, par exemple¹.

Le panneau aux donateurs est surmonté à gauche d'une inscription de type bien connu, ici: + ΚΕ ΒΟΗΘΗCON ΤΥ ΔΥΛΥ CΥ ΑΛΕΞΑΝΔΡΥ = Κ(ύριε) βοήθησον τοῦ δούλου σου Ἀλεξάνδρου, « Seigneur, secoure ton serviteur Alexandre ». Une petite feuille de lierre à tige recourbée termine l'inscription; ce signe de ponctuation est une survivance d'épigraphie romaine et protobyzantine, exceptionnel pour les inscriptions murales d'Orient (nous ne connaissons que l'exemple cappodicien d'Ağaç altı kilise), il est resté de tradition à Rome jusqu'au IX^e siècle². L'invocation lue ici nous invite à

1. W. OAKESHOTT, *The mosaics of Rome*, Londres, 1967, fig. 77; G. DE JERPHANION, *La plus ancienne représentation de l'oraison du diacre*, dans *La Voix des Monuments, Nouvelle série*, Paris, 1938, pp. 279-282; R. LOUIS, *Les églises d'Auxerre*, Paris, 1952, fig. 36-40.

2. Pour l'usage très répandu de la feuille de lierre dans les inscriptions du IV^e au VI^e siècle, cf. *Dict. d'arch. chrét. et de lit.* à « Inscriptions latines chrétiennes », col. 726 et ex. col. 713, 718. Nombreux exemples grecs

sur les stèles phrygiennes de la même époque, dans *Monumenta Asiae Minoris Antiqua*, I, n^{os} 10, 16, 26, 28, 40, etc.; V, n^{os} 6, 203, 235, 248, 271; VI, n^{os} 22, 103, 124, 215. Pour Ağaç altı kilise, N. et M. THIERRY, *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce*, Paris, 1963, fig. 17, pl. 39 b. Pour les exemples romains du haut Moyen Âge: Saint-Laurent-hors-les-murs, Saint-Pierre in Vincoli, Sainte-Praxède, dans W. OAKESHOTT, *op. cit.*, fig. 77, 96, 124; pour Sainte-Marie-Antique, ph. Anderson, n^o 3542.



FIG. 1. — Dyrrachium. Église de l'amphithéâtre. Mosaïque (ph. Mme M. Barbet).

reconnaître le Christ dans le personnage central alors que celui-ci évoquerait plutôt les Vierges romaines du haut Moyen Âge³. Il est vrai qu'on retrouve le visage doux du Christ juvénile de Saint-Apollinaire-le-Neuf⁴ sous la lourde couronne à triple rang de pierres rouges et vertes, latéralement ornée de pendeloques de grosses perles⁵. Le nimbe, très abîmé, pourrait être crucigère (?). Le costume impérial est constitué par un manteau de pourpre violacée décoré de pierreries aux poignets comme sur la large bande qui se croise sur les épaules et descend en avant du corps. Cet empiècement enrichi de cabochons et de perles rappelle le loros attribué aux empereurs byzantins à partir du VII^e siècle; il est ici bien fixé sur le manteau. Le Christ tient à droite une croix à double traverse, croix rouge clair difficile à distinguer sur la photo en noir et blanc. A gauche, il porte un globe de type particulier, bleu clair ombré de bleu-nuit, ceint d'une couronne rouge ornée de cabochons. Celle-ci légèrement pointue au centre et surmontée d'une perle, divisant ainsi en trois parties la surface du globe, mais, de façon inhabituelle, puisque c'est l'hémisphère inférieure qui est laissée entière⁶. Nous ne connaissons pas d'image semblable du Christ, vêtu du costume impérial, tenant le globe et la croix; si l'on en juge d'après les représentations

3. Vierges-reines de Sainte-Marie-Antique, de l'oratoire du Pape Jean VII (aujourd'hui à Saint-Marc de Florence), de Saint-Clément et Vierge dite de la Clémence dans l'église Santa Maria in Trastevere.

4. Cf. de nombreuses représentations dans G. BOVINI, *La vita di Cristo nei mosaici di S. Apollinare nuovo di Ravenna*, Ravenna, 1959, pp. 23, 29, 32, 35, etc.

5. La couronne rappelle à la fois celle des Vierges-reines nommées plus haut, celle des empereurs byzantins

du VI^e siècle et les couronnes barbares lombardes et wisigothes.

6. Autre cas cité par Ph. VERDIER, *Notes sur trois bijoux byzantins de Walters art gallery*, dans *Cahiers Archéologiques*, XI (1950), p. 122, fig. 1. Ce globe ceint de pierreries évoque ceux de la tradition allemande à partir du X^e siècle, cf. dans P.E. SCHRAMM, *Sphaira globus, Reichsapfel*, Stuttgart, 1958, fig. 52 a, 75 a, 76, 77, 80.

des Vierges-reines, il s'agirait d'une iconographie de tradition romaine. Le Christ-roi est encadré par deux archanges en costume militaire. Ceux-ci ont une courte tunique blanche ornée de divers empiècements, bandes verticales de chaque côté du thorax, pièces carrées au-dessus des genoux, large bande qui suit le bord inférieur et les fentes latérales de la jupe; très curieusement, des perles pendent au bas de la tunique, semblables à des franges. Un long manteau violet marqué d'une pièce rose et jaune sur l'épaule droite et devant la poitrine est retenu par une fibule ronde à pendeloques. La racine des grandes ailes remonte haut le long des nimbes, comme pour les anges des mosaïques de Saint-Vital à Ravenne ou de la basilique de Parenzo; ici, le procédé est maladroit et accentue l'aspect pointu de ces grandes ailes. Le visage de ces archanges est du même type juvénile et inexpressif que celui du Christ; les cheveux courts sont serrés par un mince ruban dont les brins se recourbent de chaque côté du cou. Les attitudes sont semblables, une main tient le sceptre, l'autre est relevée en un geste d'orant.

Aux pieds du Christ sont représentés les donateurs. Alexandre, le seul nommé, est un adulte jeune enveloppé d'un ample manteau rose; sa coiffure évoque une calvitie ou peut-être une tonsure comme on en voit à quelques ecclésiastiques romains du haut Moyen Âge⁷, il s'agirait alors d'un prêtre. La petite figure qui lui fait face, dont l'inscription ne nous dit rien, est une femme assez jeune, vêtue d'une robe rose sous un manteau gris-vert; sa coiffure en hauteur rappelle celle des martyres de Saint-Apollinaire-le-Neuf bien que le léger voile qui encadre la tête soit un peu différent. Les deux donateurs s'inclinent vers le Christ, les mains couvertes du manteau, leurs corps sont dessinés de trois-quarts et leur tête de face, comme sur maintes mosaïques romaines du haut Moyen Âge.

Les deux panneaux mosaïqués sont assez rustiques, et surtout le second, bien qu'ils soient de bonnes traditions. D'autre part, des réfections semblent avoir eu lieu, encore qu'il soit impossible de les préciser d'après notre photo, mise à part la partie gauche du nimbe de l'archange situé sous l'inscription (les cubes sont plus petits et roses au lieu de blancs). Le portrait d'Étienne est d'une autre main que le grand panneau: le dessin du visage et des mains est plus élaboré, la schématisation des drapés plus élégante, les lettres de l'inscription plus harmonieuses; il est conforme aux traditions romaines de la fin du VI^e siècle et du VII^e siècle. Cependant, le type du matériau est assez semblable pour les deux tableaux, taille et forme des cubes notamment, si bien qu'on pourrait croire qu'il s'agit d'œuvres à peu près contemporaines.

Quoiqu'il en soit, ces mosaïques, qui ne laissent pas d'intriguer par bien des atypies, nous apportent un témoignage précieux de l'art du haut Moyen Âge. Comme panneaux votifs ornant les parois d'une église, elles sont à comparer aux icônes murales de Saint-Démètre de Salonique et de Sainte-Marie-Antique. D'inspiration en partie byzantine, en partie romaine, accompagnées d'inscriptions grecques, elles illustrent l'évolution locale de l'art chrétien; on sait, en effet, que Dyrrachium était un diocèse bilingue qui dépendit de Rome jusqu'au VIII^e siècle. Les éléments proto-byzantins, ou ravennates, du VI^e siècle et les éléments romains du VII^e sont faciles à reconnaître, d'autres, comme le type du globe ou de la couronne sont peut-être à attribuer au monde barbare voisin, celui du royaume lombard.

Il faut espérer que les fouilles de Dyrrachium nous fourniront des renseignements plus précis et d'autres documents sur la civilisation particulière de cette ville aujourd'hui déchuée mais qui fut une des têtes de la Via Egnata et plus tard un des points stratégiques les plus importants de l'Empire byzantin en Méditerranée et dans les Balkans⁸.

Étampes.

Nicole THIERRY.

7. W. OAKESHOTT, *op. cit.*, fig. 102 et pl. XX.
8. G. OSTROGORSKI, *Histoire de l'état byzantin*, Paris, 1956, pp. 223-224, 338; J. FERLUGA, *Sur la date de*

la création du thème de Dyrrachium, dans les *Actes du XII^e Congrès international d'Études byzantines*, Ochride, 1961, II, Belgrade, 1964, pp. 83-92.

DÉCOUVERTE DE VITRAUX HISTORIÉS DU MOYEN AGE A CONSTANTINOPLE

par Jean LAFOND

Les rapports provisoires qui paraissent dans les *Dumbarton Oaks Papers*¹ font connaître l'admirable travail accompli par l'Institut Américain d'Archéologie au service des anciennes églises de Constantinople. Déblaiements, fouilles, consolidations et restaurations partielles, autant d'opérations de sauvetage qui ajoutent beaucoup à notre connaissance de l'art byzantin dans des domaines souvent inexplorés.

C'est ainsi que le volume de l'année 1963 a été accueilli avec la plus sympathique curiosité par les spécialistes de l'art du vitrail. M. Arthur H. S. Megaw, le savant directeur de l'Institut britannique d'Athènes, y annonce en effet une découverte qui les intéresse au premier chef². En fouillant l'abside centrale de l'église sud de Zeyrek Camii³, désormais reconnue comme l'église du Pantocrator, le plus ancien sanctuaire du monastère fondé par l'impératrice Irène⁴, il a mis au jour, sous le *synthronon*, de nombreux morceaux de verre, peints pour la plupart, et une grande quantité de plombs de sertissage. Avec beaucoup d'autres débris précieux, ces fragments avaient été jetés dans deux caveaux lorsque l'église fut transformée en mosquée.

L'auteur estime qu'ils datent des environs de 1126 et il montre qu'ils proviennent de vitraux historiés et mis en plomb — donc d'un ouvrage différant essentiellement des vitraux dits arabes, purement décoratifs, faits d'une claire-voie de plâtre garnie de verres de couleur sans peinture⁵.

Déjà en 1957, l'Institut américain avait découvert, dans les fouilles de Kariyé Camii, l'ancienne église du Christ de la Chora, des verres peints que M. Megaw décrit minutieusement dans le même rapport, et qu'il déclare, avec raison, entièrement comparables à ceux du Pantocrator, tout en les jugeant antérieurs d'une vingtaine d'années.

Dans les deux cas, il s'agit de vitraux à personnages de grandeur nature. M. Megaw suppose que tous les verres du Pantocrator appartenaient à la fenêtre orientale de l'église et il y loge neuf figures, trois par baie, nombre que paraît autoriser l'existence de neuf modèles de fonds décoratifs⁶.

Quels étaient ces saints personnages ? L'auteur ne se hasarde pas à les nommer tous. Mais voici une étoffe somptueuse digne d'habiller Notre-Seigneur. Le Christ n'aurait-il pas trouvé sa place au sommet de la fenêtre, debout si le contour peint sur le fragment dessine son épaule, assis s'il trace son genou ? Dans ce cas, tels débris d'arcades conviendraient à son trône. Un autre morceau, où l'on croit voir une petite croix, appartiendrait au maphorion de la Sainte Vierge. Celle-ci se rangerait naturellement au-dessous de son fils. Il subsiste un fragment de visage : puisqu'il regarde vers la droite, il sera attribué au personnage du sommet de la lancette gauche⁷. Certes ces suppositions, sans être invraisemblables, ne manquent pas d'audace. Mais l'iconographie n'est pas ici ce qui importe le plus.

1. Publiés à Cambridge (Mass.).

2. Arthur H. S. MEGAW, *Notes on recent work of the Byzantine Institute in Istanbul*, dans *Dumbarton Oaks Papers*, XVII, pp. 333-371, avec de nombreuses planches et figures. Voir les comptes rendus publiés par H. WENTZEL dans *Kunstchronik*, Novembre 1964 et par Louis GRODECKI dans le *Bulletin Monumental*, 1965, n° 1.

3. *Camii*, forme officielle du traditionnel *Djami*, qui se prononce toujours de la même manière.

4. Le monastère du Pantocrator possédait trois églises contiguës. Au sud, la plus ancienne, consacrée au Christ

Pantocrator, fut commencée en 1118 par l'impératrice Irène qui y fut enterrée en 1124. On y voit encore un fort beau pavement dont la restauration, entreprise en 1954, a été terminée sous la direction de M. Megaw. L'église du nord était l'*Eleousa*, construite par Jean II après l'achèvement de la première église. L'édifice intermédiaire, dédié à saint Michel, devait servir de sépulture impériale et accueillit le sarcophage de Manuel I^{er} en 1180. C'est aujourd'hui une mosquée.

5. Sur les vitraux de l'Orient, voir J. LAFOND, *Le Vitrail*, Paris, 1966, pp. 11-17, avec bibliographie.

6. *Op. cit.*, p. 359 et fig. F.

7. *Op. cit.*, pp. 353, 354 et 359.

Du point de vue de la technique, M. Megaw a fait plusieurs constatations pleines d'intérêt. En premier lieu, les verres du Pantocrator auraient été coulés dans des poêles ou cuveaux rectangulaires⁸. Plusieurs contours rectilignes et même un angle droit le prouveraient. C'est un point sur lequel nous reviendrons plus loin. Au contraire, plusieurs fragments présentant un contour arrondi et la « boudine » caractéristique ont été reconnus à Kariyé Camii parmi des verres apparemment coulés. Ils avaient été soufflés en plateaux ou cives⁹.

Les couleurs fondamentales sont au nombre de cinq : un bleu foncé, un jaune ambré, un vert émeraude, un pourpre grenat tirant sur le rouge et le « blanc ». De ces couleurs, les nuances varient suivant l'épaisseur du verre ; une seule a été voulue : un rose provenant de la dilution du pourpre¹⁰. Cette gamme est celle des verres orientaux : on trouve les mêmes teintes au VIII^e siècle déjà à Qasr el-Heir el-Gharbi¹¹. Comme l'indique très bien M. Megaw, l'absence du rouge rubis est absolument caractéristique à cet égard.

On sait que le rouge de cuivre est si puissant que si on lui laissait la même épaisseur qu'aux autres verres, il paraîtrait opaque. Comme on ne pourrait le faire beaucoup plus mince sans compromettre la solidité du vitrail, on donne au rouge un support incolore par une opération qu'on appelle le *placage* du verre. On admire ainsi dans les plus anciens vitraux de l'Occident un beau rouge franc qu'on ne rencontre pas en Orient.

La qualité des verres est belle et régulière. On n'y voit point de bulles. Seuls les pourpres et les blancs ont été attaqués par la décomposition. L'épaisseur moyenne est de deux ou trois millimètres. La pièce la plus petite mesure 0 m 019 X 0 m 08 ; la plus importante 0 m 14 dans sa plus grande dimension et elle est incomplète.

Comment ces verres ont-ils été coupés ? Sans doute au fer rouge, par le procédé décrit par Théophile. S'ils avaient été taillés à l'aide d'une pierre dure, on observerait, comme à Qasr el-Heir, des raies sur la surface du verre partout où la cassure n'a pas suivi exactement le tracé. Les contours ont été régularisés au grés¹².

Pour peindre, on s'est servi d'une grisaille monochrome dont M. Megaw ne dit pas si son pigment est fourni par le fer ou par le cuivre. Épaisse et opaque dans le trait, la grisaille s'emploie en demi-teinte pour suggérer un modelé rudimentaire. C'est ainsi que sont ombrées, dans le fragment provenant d'une tête, l'arcade sourcilière et la paupière. Le modelé est parfois renforcé par un lavis de grisaille couché sur la face extérieure du verre. Sur la grisaille, le peintre savait « enlever des lumières » avec la hampe de son pinceau ou avec une aiguille. Toute cette technique est entièrement conforme à celle que révèlent les plus anciens vitraux de la France et de l'Allemagne.

Quant aux plombs, ils sont semblables aux nôtres : en coupe ils dessinent la lettre H¹³. Comme chez nous, les panneaux étaient fixés sur des vergettes de fer par des attaches de plomb. Certains plombs étaient soudés deux à deux pour enfermer une tige de fer de 4 à 5 millimètres de diamètre. C'étaient ceux qui bordaient les différents panneaux, auxquels cette armure conférait beaucoup de solidité¹⁴.

Cette particularité me permettra de faire deux rapprochements assez surprenants. J'ai eu entre les mains un panneau de vitrerie décorative provenant d'une fenêtre haute de la cathédrale de Cologne. Des filets bleus y dessinent des quadrilobes, et des filets rouges des arcs aigus. Les plombs doublés de ces arcs contiennent des baguettes d'osier et ceux qui bordent le panneau un barreau de fer de 4 mm de diamètre¹⁵. D'autre part, on a pu constater, à Jérusalem, à la Coupole du Rocher (la prétendue

8. « Rectangular pans », p. 351. Dans les pièces en question, l'épaisseur peut atteindre 0,004 m sur les bords, pour s'abaisser à 0,0015 m vers le milieu.

9. *Op. cit.*, p. 365, n. 106 et fig.

10. Pour les verres de Zeyrek Camii, M. Megaw p. 351) indique la part de chaque couleur dans l'ensemble des verres décorés : bleu 24 %, jaune 22 %, vert 18 %, pourpre 16 %, rose 5 %, et blanc 12 %, ce qui est considérable. Ce verre incolore représente d'ailleurs 24 % du total général.

11. J. LAFOND, *op. cit.*, pp. 51 et 54. Qasr el-Heir est un château omeyyade du désert de Palmyre, déblayé en 1937 par M. Daniel Schlumberger, aujourd'hui professeur à l'Université de Strasbourg. Les verres qu'on y a trouvés offrent une gamme plus étendue.

12. Le grés¹² n'a pas été employé à Qasr el-Heir.

13. Il serait intéressant de connaître exactement leurs caractéristiques : largeur et épaisseur des ailes, hauteur de la « chambre » et épaisseur de l'« âme ». A noter qu'on a retrouvé un verre bleu encore entièrement serti de plomb (p. 349).

14. MEGAW, p. 349.

15. Les vitraux du chœur de Cologne ont été exécutés vers 1320-1330. Dans ses *Rheinische Glasmalereien* (t. I, Düsseldorf, 1913, p. 40 et fig. 57), H. Oidtmann cite plusieurs autres exemples allemands des XIII^e et XIV^e siècles. M. Aron Andersson signale la même particularité dans plusieurs vitraux du XIII^e et du XIV^e siècle que possèdent encore des églises de l'île de Gotland (Suède). Cf. *Die Glasmalereien des Mittelalters in Skandinavien*

mosquée d'Omar), que « des baguettes de fer ou de jonc traversent les joints les plus larges » des claires-voies de plâtre dans les vitraux donnés en 1528 par le sultan Soliman¹⁶.

Déjà la question se pose : Orient ou Occident ? Et l'on prévoit qu'elle ne sera pas facile à résoudre. Avant de m'y essayer, je tiens à souligner les mérites du rapport de M. Megaw.

Nous avons reconnu la valeur des observations techniques. Si l'on aborde le domaine des formes, on admire avec quel succès l'auteur a reconstitué, à partir de simples débris, une douzaine de grands et beaux dessins d'ornement (rosaces, palmettes et rinceaux). On n'appréciera pas moins la conscience avec laquelle le moindre fragment a été examiné avant de se trouver classé dans sa catégorie d'origine : vêtements simplement drapés ou décorés d'« arabesques », meubles, éléments de bordures ou de fonds. Les descriptions sont aussi exactes que minutieuses. Enfin, à six planches d'excellents dessins à l'échelle de 1 : 2, se joignent une planche en couleurs à l'échelle de 1 : 2,5 et six planches où les verres sont photographiés en grandeur réelle sous lumière réfléchie, ce qui permet de voir le détail de la facture et les particularités du verre. On ne saurait illustrer plus complètement une monographie véritablement exemplaire.

..

Bien entendu, M. Megaw ne pouvait se contenter de dresser cet inventaire impeccable. Dans son désir d'établir ce que ses trouvailles du Pantocrator et de Kariyé Camii représentaient pour l'histoire du vitrail, il a lu tout ce qu'il a pu se procurer d'ouvrages sur les origines et les premiers siècles de cet art. Pour ce savant byzantiniste, c'était s'aventurer sur un terrain qui ne lui était pas familier. Aussi a-t-il commis quelques erreurs dont je me garderai bien de sourire¹⁷, jugeant plus sage de les considérer comme un avertissement pour moi-même au moment où je me risque dans le domaine de l'histoire et de l'archéologie byzantines.

Les recherches étendues de M. Megaw lui ont permis de multiplier les rapprochements entre ses fragments et les vitraux « romans » de l'Allemagne et de la France, tant au point de vue de la technique qu'à celui des formes. Dans un compte rendu où il ne fait aucune objection aux thèses de l'auteur (tout en soulignant qu'elles sont présentées comme des hypothèses), le professeur Hans Wentzel reconnaît que les ressemblances sont « étonnantes ». « Il se trouve même dans la planche en couleur, écrit-il, plusieurs détails qui se répètent littéralement chez nous »¹⁸.

Quelle conclusion M. Megaw va-t-il tirer d'une conformité aussi frappante ? Que ses vitraux se rattachent à l'art occidental de la peinture sur verre ? Non pas. A son avis, le vitrail est « une de ces techniques que Constantinople a portées à leur perfection pour en faire don à l'Occident »¹⁹. A un moment donné, il affirme que les formes du décor ne l'impressionnent pas, parce qu'il les retrouve dans les icônes et dans les fresques byzantines. « Il n'y a pas de raison, écrit-il, de chercher leur inspiration ailleurs »²⁰.

Le fait est que la « grammaire décorative » est presque toute d'origine orientale. Mais l'Occident se l'est appropriée à l'époque romane et elle était restée d'un usage général au début de l'ère gothique. Je reconnais qu'il y a là une difficulté considérable quand il s'agit de trancher les questions de temps et de lieu.

En revanche, j'espère qu'on me fera l'honneur de croire que si je m'attache à montrer combien la thèse de M. Megaw est contestable, ce n'est pas pour obéir à un préjugé national, ni même européen. Car depuis longtemps je professe que c'est l'Orient qui a fait de la vitrerie un art précieux²¹.

Qu'il soit une création de Constantinople, le métier nouveau qui adaptait la vitrerie décorative, née en Perse ou en Mésopotamie, aux conditions exigées par nos climats en substituant un souple réseau de plomb aux découpures des claires-voies de plâtre, c'est une idée que j'accepterais volontiers. Constantinople n'était-elle pas la métropole inviolée où se conservaient toutes les traditions et toutes les techniques

(Corpus Vitrearum medii Aevi), Stockholm, 1964, pp. 44, 239 et 248-249. M^{me} Eva Frodl-Kraft a découvert des plombs doublés et armés d'un fil de fer dans les vitraux de la collégiale autrichienne de Heiligenkreuz, peintes vers 1300 (*Oesterreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, XXI (Vienne, 1967), p. 199).

16. Melchior de VOGÜÉ, *Le Temple de Jérusalem*, Paris, 1864, p. 96.

17. Voir les notes 35 et 56.

18. H. WENTZEL, *op. cit.*, p. 326.

19. MEGAW, p. 364.

20. *Op. cit.*, p. 357.

21. Voir le *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, 1957, pp. 51-55.

de l'Antiquité, le creuset où se mélangeaient les apports de l'Orient le plus lointain, du monde hellénistique et de l'Occident romain ?

Mais pour me persuader, il faudrait des témoignages beaucoup plus anciens que ceux du Pantocrator et de Kariyé Camii. M. Megaw a examiné longuement et scrupuleusement la question de la date qui, de toute évidence, est antérieure à 1453. Il croit pouvoir écarter, pour des raisons de style, les deux siècles où les Paléologues ont régné sur Constantinople. Restent le temps de l'occupation latine (1204-1261) et le XII^e siècle des Comnènes, qui a toutes les préférences de l'auteur.

..

Pour M. Megaw, en effet, les vitraux du Pantocrator remontent à la construction de l'édifice, vers 1126²². C'est une thèse qui me paraît difficile à soutenir.

Pour ma part, je ne crois pas qu'il s'agisse de la vitrerie primitive, pour plusieurs raisons dont certaines m'ont été suggérées par un élève du professeur A. Grabar, M. Paul Popesco, attaché de recherches au C.R.N.S., qui travaille avec moi à la publication du *Corpus Vitrearum*.

D'abord, il nous semble improbable qu'à l'origine on ait voulu doter de vitraux d'un coloris puissant une église vouée à la polychromie dans ses murailles et dans le pavement magnifique fait de porphyres et de marbres avec des torsades de mosaïque et incrusté de sujets auxquels on donnait autrefois une explication mythologique mais où M. Megaw a reconnu l'histoire de Samson, les Saisons, les signes du Zodiaque et des scènes de chasse.

La seconde raison tient à la forme des fenêtres. Ce sont trois longues baies amorties en plein cintre, dont les arcs surhaussés sont portés par deux colonnes à chapiteau cubique. Il en résulte que si la hauteur est partout de huit mètres environ, la longueur, d'un mètre 40 centimètres pour la baie centrale et d'un mètre pour les baies latérales « se rétrécit considérablement au-dessus des chapiteaux »²³.

C'est une anomalie dont le peintre verrier a dû s'accommoder en flanquant ses bordures (d'après M. Megaw lui-même) d'un remplissage insolite (et d'un médiocre effet, à coup sûr) fait de pièces rectangulaires sans décor²⁴. Il est clair que de telles fenêtres n'ont pas été faites pour les vitraux.

De plus ces vitraux y étaient fixés d'une manière pour ainsi dire improvisée. Pas de feuillure, pas de barbotières. M. Megaw n'a trouvé, dans les piédroits que de petits trous percés à un intervalle de 22 centimètres pour recevoir les simples vergettes de 3 millimètres de diamètre auxquelles étaient attachés les panneaux²⁵. Ce système devait être tout juste suffisant pour « raidir » des vitraux de pareilles dimensions.

Cette constatation n'est pas dépourvue de portée. Si, comme le dit très justement M. Megaw, l'excellence des fragments retrouvés suppose une longue pratique de la peinture sur verre, les architectes auraient eu le temps de prévoir le logement de vitraux mis en plomb au lieu de se contenter du parti rudimentaire que nous voyons employé au IV^e siècle à la basilique romaine de Trèves²⁶.

Cependant M. Megaw se refuse à croire que les vitraux du Pantocrator aient été « posés par des verriers occidentaux pendant l'occupation latine » en alléguant d'abord qu'on y relève des inscriptions grecques et aussi qu'on n'a aucune preuve de l'embellissement de l'église par les Latins²⁷.

A ce propos, il relève que l'assertion de l'historien Nicéphore Grégoras, selon laquelle le Pantocrator aurait servi de résidence aux empereurs latins, doit être rejetée, mais il n'ignore pas que le monastère fut le quartier général des Vénitiens, les principaux bénéficiaires de la conquête. Ceux-ci y transportèrent les plus précieuses reliques. Dans ces conditions pourquoi écrire qu'ils ont laissé le bâtiment tel qu'il était, y compris les éléments étrangers à l'usage occidental comme l'iconostase et le *synthronon* ?²⁸

L'argument tiré des inscriptions ne me paraît pas plus décisif. Il est naturel qu'une inscription soit rédigée dans la langue du pays, même si elle est tracée par un ouvrier étranger. Aussi bien, aucun des caractères déchiffrés par M. Megaw, tant à Kariyé Camii qu'au Pantocrator, n'est absent de l'alphabet

22. Voir la n. 4.

23. MEGAW, p. 349 et fig. F.

24. *Ibid.*, p. 350.

25. *Ibid.*, p. 349.

26. Albert GRENIER, *Quatre Villes romaines*, Paris, 1923, p. 37.

27. MEGAW, p. 362.

28. Cette assertion paraît contredite par le passage de la p. 346 où M. Megaw avait émis l'idée que l'iconostase aurait pu être supprimée par les Latins et rétablie après leur départ.

latin, pas même l'y grec²⁹. Enfin, M. Megaw trouve « difficile à croire qu'un peintre verrier de l'Occident ait été amené à Constantinople pour embellir les fenêtres d'une église impériale au temps des Comnènes »³⁰.

Voyons maintenant les raisons qui engagent M. Megaw à affirmer que ses vitraux sont bien d'origine locale et byzantine et qu'ils « ne doivent rien à l'Occident »³¹. Au nombre de trois, ces raisons sont d'ordre technique.

M. Megaw indique d'abord la place prépondérante tenue par la couleur bleue dans les verres du Pantocrator car, selon lui, le verre bleu aurait été rare dans les pays de l'Ouest, réduits pour le fabriquer à des expédients misérables. C'est à croire qu'il n'a jamais entendu parler des vitraux de Chartres.

Tout cela parce que le moine Théophile nomme *saphir grec* un verre bleu³² et qu'il raconte comment « les Français, très habiles dans ce travail ramassent dans les anciens édifices païens de petits vases de toutes les couleurs. Ils fondent les bleus dans leurs fours, en y ajoutant un peu de verre blanc, pour en faire des feuilles de verre bleu qui sont précieuses et fort utiles dans les vitraux ». Mais il rapporte aussi qu'ils font, de la même manière, des feuilles vertes et des feuilles pourpres³³. Au chapitre suivant, ce sont les Grecs qui utilisent les cubes bleus des mosaïques pour faire de précieux verres à boire. Loin de prouver qu'« au temps de Théophile, l'industrie des verres à vitraux était encore dans l'enfance » en Occident³⁴, l'argument tombe de lui-même.

En second lieu, M. Megaw rappelle que, dans la gamme des couleurs, ne figure pas le rouge rubis des vitraux français et allemands mais seulement un *purple red*, un pourpre tirant sur le rouge³⁵. Je suis tout à fait d'accord sur ce point de fait, en me référant, comme on l'a vu plus haut, aux trouvailles de Qasr el-Heir el-Gharbi. Les verres sont bien de fabrication orientale. Mais n'est-il pas naturel qu'un artiste venu de loin ait employé les matériaux qu'il trouvait sur place ?

Le troisième argument, c'est que les verres du Pantocrator auraient été « coulés » tandis que l'Occident, si l'on s'en rapporte au moine Théophile, n'aurait connu que les verres soufflés en manchon, employés principalement en Allemagne. Mais si le traité *De diversis Artibus* ne parle pas des verres coulés, il ne connaît pas davantage les verres soufflés en plateau que préférerait la France et dont des échantillons ont été trouvés, je le rappelle, à Kariyé Camii. Les silences de Théophile ne prouvent donc rien.

Aussi bien ce troisième argument perd-il toute valeur si, comme je le crois, un distingué compatriote de M. Megaw, M. D.B. Harden, conservateur du *London Museum*, a démontré que les verres de haute époque qu'on croyait avoir été « coulés » étaient en réalité soufflés en manchon. Selon lui, on n'aurait pas pratiqué le coulage avant le dix-septième siècle et l'invention des miroirs de grande dimension³⁶.

La discussion reste permise mais elle ne trouverait pas ici sa place³⁷. Jusqu'à ce que les experts se mettent d'accord, on peut admettre que les trois procédés ont été pratiqués simultanément aux origines du vitrail³⁸.

Au dernier argument de M. Megaw, il me suffira de répondre qu'on a découvert à Mondeville (Calvados) des verres du neuvième ou du dixième siècle présentant « un bord franchement rectiligne et de coupe légèrement arrondie, légèrement bulbeux et striés en surface de traits parallèles »³⁹, semblables par conséquent à ceux de Constantinople.

29. MEGAW, pp. 362 et 366.

30. *Ibid.*, p. 362. C'est pourtant sous les Comnènes que Constantinople s'est montrée le plus accueillante aux hommes et aux modes de l'Occident.

31. MEGAW, p. 363.

32. *De diversis Artibus*, l. II, cap. 19.

33. *Ibid.*, II, 12.

34. MEGAW, p. 362.

35. *Ibid.*, p. 363. Ici M. Megaw affirme qu'on ne pouvait pas peindre en grisaille sur le rouge plaqué. Il s'est mépris sur le sens d'un passage de Théophile (l. II, cap. 21). Celui-ci déconseille seulement de damasser les fonds rouges comme on faisait les fonds blancs, bleus et verts.

36. D.B. HARDEN, *Domestic Window Glass, Roman, Saxon and Medieval*, dans *Studies in building History*, edited by E.M. Jope, Londres, 1961, p. 44 et suiv.

37. J'indiquerai seulement que dans la démonstration de M. Harden, un argument de fait me paraît singu-

lièrement fort. Invités à mettre en pratique la recette imaginée par Georges BONTemps (*Guide du Verrier*, Paris, 1868, p. 226) pour expliquer la fabrication des vitres découvertes à Pompéi, les savants techniciens de la verrerie londonienne de Whitefriars ont abouti à un échec complet. De même les verriers de Darmstadt chargés de fournir des vitres pour la basilique romaine de Trèves, qui travaillaient pourtant sur une analyse très exacte d'un fragment antique. Pour réaliser une imitation entièrement satisfaisante, ils ont dû recourir au soufflage en manchon (HARDEN, p. 48).

38. Les verres de Qasr el-Heir étaient soufflés en plateaux. A Samarra, on a trouvé à la fois des verres évidemment soufflés et des verres apparemment coulés. Cf. C.J. LAMM, *Das Glas von Samarra*, Berlin, 1928, p. 126.

39. Lucien MUSSET, *Le site mérovingien de Saint-Martin, à Mondeville*, dans le *Bulletin de la Société des Antiquaires de Normandie*, t. LVII, 1963-1964, pp. 170-171.

En définitive, il ne semble pas qu'aucune considération, technique ou historique, puisse être opposée à l'hypothèse que j'estime la plus probable. Dans un passage où il insistait sur la ressemblance de ses vitraux avec les plus anciens de l'Occident — « même gamme de couleurs vigoureuses imposant une sévère simplicité de composition, raffinement du détail s'apparentant plutôt à l'émaillure qu'à la peinture monumentale »⁴⁰ — M. Megaw a très justement noté que ces caractéristiques étaient celles d'une phase « romane » qui avait pris fin en France aux environs de 1200 tandis qu'elle se prolongeait en Allemagne fort avant dans le treizième siècle. Je pense que les vitraux du Pantocrator ont été exécutés à Constantinople pendant l'occupation latine, peut-être par un peintre verrier allemand, mais à coup sûr sous l'influence directe de l'Allemagne.

..

Si M. Megaw tient à une date précoce dans le douzième siècle (1126 pour le Pantocrator, vers 1106 pour Kariyé Camii) c'est parce que ses lectures lui ont appris que les plus anciens vitraux conservés en Occident sont précisément de cette époque : les prophètes de la cathédrale d'Augsbourg, par exemple⁴¹.

Il n'a pas su que, si les incunables du vitrail oriental remontent au septième siècle ou au huitième, les incunables du vitrail occidental remontent au moins au neuvième.

Il y aura bientôt cent ans, en effet, que Nordhoff a publié un texte qui prouve d'une façon irrécusable l'existence, à cette époque, de verrières allemandes à personnages. Composée en 864, la vie de Ludger, évêque de Munster, relate la guérison d'un aveugle qui avait passé la nuit près du tombeau du saint : à l'aube, le pèlerin distingue « les images peintes sur les fenêtres »⁴². Au siècle suivant, l'archevêque Adalbéron († 989) dota Saint-Rémy de Reims de « fenêtres contenant diverses histoires ». La chronique de Saint-Bénigne de Dijon, arrêtée en 1052, fait mention d'une verrière de la Légende de sainte Paschasia « antiquitus facta »⁴³.

M. Megaw semble ignorer aussi la belle découverte faite en 1872 par l'archéologue Jules Pilloy. En fouillant l'ancien cimetière de Séry-lès-Mézières (Aisne) on a trouvé, à un niveau carolingien, un certain nombre de verres de couleurs et un plomb « à deux gouttières »⁴⁴. A partir de ces fragments, assemblés avec beaucoup d'adresse ingénieuse, le peintre-verrier Edmond Socard est parvenu, en 1910, à reconstituer un petit vitrail de forme cintrée, mesurant 0 m 52 X m 46. On y voit une croix pattée dont les bras sont surmontés de deux fleurons et portent l'alpha et l'oméga. La bordure qui l'accompagne est décorée de palmettes « enlevées » sur une couche de grisaille cuite au four. Les verres sont teints dans la masse et offrent plusieurs nuances de jaune et de vert. Leur coupe a été soigneusement régularisée au grès-oir et leur ajustage témoigne d'une habileté peu commune, qui rappelle l'*opus inclusorium*, le délicat travail de sertissage de la verroterie cloisonnée⁴⁵.

« Avant la destruction, en 1918, du musée de Saint-Quentin où la collection Pilloy avait été déposée, nous possédions donc une relique authentique de l'époque carolingienne et c'était un vitrail semblable, sous le rapport de la technique, à ceux de l'époque romane »⁴⁶. En 1913, la thèse d'Edmond

40. MEGAW, p. 362.

41. *Ibid.*, p. 363, où l'auteur les déclare seuls vitraux de l'Occident antérieurs aux verres peints de Constantinople, car il les date du « début du douzième siècle » comme H. Wentzel, tandis que A. Boeckler les plaçait « vers 1120-1140 ».

42. *Repertorium für Kunstwissenschaft*, III (1880), p. 461.

43. Les textes les plus anciens relatifs à l'histoire du vitrail sont rassemblés dans un chapitre de H. OIDTMANN, *Rheinische Glasmalereien*, I (Düsseldorf, 1912), pp. 51-57. Le vitrail de Dijon était déjà cité par Emeric DAVID dans son *Histoire de la peinture au Moyen Age*, Paris, 1812.

44. J. PILLOY, *La Chasse ou Fierte de Séry-lès-Mézières*,

dans *Études sur d'anciens lieux de sépulture dans l'Aisne*, t. I, Saint-Quentin, 1886, pp. 75-82. Rares sont, il est vrai, les auteurs étrangers qui ont prêté quelque attention à cette trouvaille, citée cependant dans des ouvrages aussi répandus que *Le Vitrail en France* de Marcel AUBERT, le *Handbuch der Glasmalerei* de J. L. FISCHER (2^e éd., Leipzig, 1937) et l'excellent *Guide des vitraux* du Musée Victoria et Albert, dû à Bernard RACKHAM (Londres, 1936).

45. J. PILLOY et E. SOCARD, *Le Vitrail carolingien de la chasse de Séry-lès-Mézières*, dans *Bulletin Monumental*, 1910, pp. 5-25, fig. et planche en couleurs. Le vitrail est reproduit aussi dans le chapitre donné par J. J. GRUBER à l'ouvrage collectif *Le Vitrail français*, Paris, Éditions des Deux-Mondes, 1958, p. 57.

46. J. LAFOND, *Le Vitrail*, p. 19.

Socard s'est trouvée confirmée par la découverte à Mondeville (Calvados), dans « un site où l'on n'a rien trouvé qui soit postérieur au neuvième siècle », de plombs et de verres, dont trois de la couleur vert olive observée à Séry-lès-Mézières⁴⁷.

..

Parmi les fragments de Kariyé Camii, M. Megaw a distingué quatre morceaux de verre incolore provenant de pièces carrées ou pentagonales décorées du même motif : « une croix à base pyramidale, avec du feuillage assez lourd pour remplir les angles »⁴⁸. Pour lui, ce sont évidemment les restes d'une « grisaille » dont les plombs formaient un dessin géométrique. En observant que « cette sorte de vitrail, qui apparaît en Occident en même temps que le vitrail historié » imitait volontiers les *transennae* décoratives de l'Orient, il croit tenir la preuve de l'origine byzantine de cette démarche décisive : la substitution du plomb au stuc pour le sertissage des pièces de verre.

Mais, en admettant qu'il s'agisse bien d'une grisaille, elle demeurerait un cas isolé dans tout l'Orient. Et s'il est vrai que nos premières vitreries incolores, vitraux « cisterciens » et grisailles, ont pu subir l'influence de l'art des Ommeyyades⁴⁹, c'est dès les premiers siècles de notre ère que l'on constate en Occident l'emploi combiné du plomb et du verre pour la clôture des fenêtres⁵⁰.

M. Megaw reconnaît lui-même que les seuls vitraux mis en plomb qu'on puisse citer en Orient ont été trouvés dans les châteaux d'Atlit et de Montfort, construits en Terre Sainte par les Croisés du XIII^e siècle⁵¹. C'est à coup sûr sous l'influence de l'Occident que certains vitraux arabes de l'Espagne et du Maroc ont été assemblés à l'aide du plomb au XIII^e et au XIV^e siècle⁵². Mais ensuite le plâtre a repris ses droits — comme à Constantinople, ainsi que nous l'apprend M. Megaw en personne.

Au Pantocrator, en effet, M. Megaw a découvert des verres qu'il estime appartenir à un tout autre « système » que ses vitraux peints : leur épaisseur se réduit parfois à un millimètre et leur coloris est différent⁵³. Ces verres minces se sont retrouvés à Kariyé Camii, où subsistaient, dans les compartiments supérieurs de la fenêtre absidale du *Parecclesion*, les fragments de trois claires-voies de plâtre encore garnies de verres de couleur⁵⁴. L'auteur estime que ces vitraux « arabes » appartenaient probablement à la vitrerie d'origine de cette partie ajoutée à l'église au début du XIV^e siècle, et il spécifie que les claires-voies formaient des motifs géométriques très simples.

Dès lors, il apparaît que la théorie historique échafaudée par M. Megaw s'écroule d'un seul coup. Comment croire, en effet, qu'un métier d'art capable au XII^e siècle (comme l'affirme M. Megaw) de créer pour le Pantocrator et pour Kariyé Camii, des vitraux aussi magnifiques que les plus belles verrières « romanes » de l'Allemagne, ait été réduit, deux cents ans plus tard, à doter les mêmes églises d'un décor aussi pauvre ? Or, cette pauvreté semble avoir toujours été le lot du vitrail de Constantinople, comme l'a constaté, non sans étonnement, le professeur H. G. Franz dans ses belles études sur l'évolution du décor de la fenêtre en Orient⁵⁵.

Il est de fait que les peintures et les mosaïques de l'Europe orientale où sont représentées des fenêtres nous montrent toujours le parti sommaire dont un exemple authentique subsistait avant la dernière guerre à Saint-Luc en Phocide : des dalles percées de trous circulaires⁵⁶.

47. Voir la n. 39.

48. MEGAW, p. 365 et fig. 25, 8-11.

49. Eva FRODL-KRAFT, *Das « Flechtwerk » der frühen Zisterzienserfenster, Versuch einer Ableitung*, extrait du *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, vol. XX (XXIV), pp. 7-20 avec 30 fig. Il convient de remarquer que la « grisaille » de Kariyé Camii ne ressemble en aucune façon aux vitraux « arabes ».

50. J. LAFOND, *op. cit.*, p. 21.

51. Sur Atlit, voir l'article de C. N. JOHNS dans *Quarterly of the Department of Antiquities in Palestine*, IV (1935), p. 133. Les verres d'Atlit, que j'ai vus au Musée de Jérusalem, sont des verres orientaux sans peinture. Au contraire, les verres trouvés à Montfort proviennent de grisailles très françaises de style. Cf. B. DEAN, dans le *Bulletin of the Metropolitan Museum*, New York, septembre 1927.

52. Références et bibliographie dans J. MEUNIER et H. TERRASSE, *Nouvelles recherches archéologiques à Marrakech*, t. LXII (1957) des *Publications de l'Institut des Hautes Études marocaines*. Cf. G. MARÇAIS, *L'Architecture musulmane en Occident*, Paris, 1954, p. 338.

53. MEGAW, p. 349.

54. *Ibid.*, p. 365 et p. 349, n. 49. M. Megaw signale que les fragments de verre mince ont été trouvés sous le pavement turc, ce qui « confirme le fait que cette sorte de verre était commune au temps des Paléologues ».

55. H. G. FRANZ, *Die Stuckfenster von Qasr al-Hair al-Gharbi*, dans *Wissenschaftliche Annalen*, 1956, p. 475.

56. H. G. FRANZ, *Neue Funde zur Geschichte des Glasfensters, dans Forschungen und Fortschritte*, XXIX, Berlin, 1955, pp. 309-310 et n. 29. Les claires-voies de Saint-Luc ont été restituées et vitrées à neuf. Rien ne permet de croire qu'avant la conquête turque, Constan-

Les verrières reconstituées par M. Megaw n'ont été, dans l'art de Constantinople, qu'un accident, un heureux accident qui s'explique par le désir des occupants éphémères du XIII^e siècle de recréer, au Pantocrator, à Kariyé Camii et peut-être ailleurs, le décor prestigieux de leur pays d'origine, l'Allemagne plutôt que la France⁵⁷.

M. Megaw croyait avoir trouvé à Constantinople la source non seulement l'art du vitrail occidental, mais encore du vitrail oriental. Ne revendiquait-il pas, en effet, pour la métropole byzantine les fragments du VIII^e siècle trouvés dans le château ommeyyade de Kirbet al-Mafjar et même les disques du Musée de Ravenne ?⁵⁸

Il convient de reconnaître que M. Megaw, d'un bout à l'autre de sa « démonstration » déclare qu'il ne fait que des hypothèses. C'est l'attitude d'un véritable savant et elle est assurément sincère. Mais devant la manifestation d'ambitions aussi excessives pour Constantinople et son rôle dans l'histoire du vitrail, le lecteur le mieux disposé ne peut s'empêcher de considérer ces réserves comme de simples précautions oratoires masquant à peine une conviction bien arrêtée.

Il demeure que M. Megaw a droit à la vive gratitude des historiens du vitrail pour avoir fait à Constantinople une découverte et pour l'avoir présentée d'une façon magistrale.

Jean LAFOND.

POST-SCRIPTUM

M. le Professeur A. Grabar veut bien m'apprendre qu'on a récemment découvert, dans l'ancienne église devenue la mosquée Kalender Camii, les restes de peintures murales franciscaines et, notamment, une image de *Saint François prêchant aux oiseaux* (XIII^e siècle). Voilà qui confirme la réalité d'une activité artistique pendant l'« occupation ».

tinople ait pratiqué le vitrail dit arabe pleinement évolué : claire-voie en stuc découpée suivant un dessin élégant et varié pour recevoir des verres de couleur. D'autre part, on ne saurait affirmer que Constantinople n'a jamais fait de vitraux peints, mais le passage de Théophile où M. Megaw croit trouver la preuve « implicite » d'une pratique byzantine de la peinture sur verre, n'a pas la valeur qu'il lui attribue. Ce chapitre 13 du Livre II ne se trouve pas dans la description de la technique du vitrail, mais se rapporte aux « gobelets de verre que les Grecs décoraient avec de l'or et de l'argent ». Il est clair que ces ouvrages devaient être

cuits dans un four analogue à celui du peintre-verrier. Dans ses trois premiers chapitres, Théophile a décrit la construction des trois fours de verrerie : *furnus ad operandum vitrum*, *furnus refrigerii* et *furnus dilatandi*. Le *furnus in quo vitrum coquitur* sera décrit au chapitre XXII. Tout naturellement, l'auteur devait employer cette dernière expression pour désigner le four de cuisson de son chapitre 13.

57. Ou encore l'Italie, puisque les plus anciennes réalisations du vitrail italien se rattachaient à l'Allemagne par le style et la technique. Cf. G. MARCHINI, *Le Vetrate Italiane*, Milan, 1955, notamment p. 16.

58. MEGAW, p. 364.

ÉTUDES CRITIQUES

MARTYRIUM OU « VINGT ANS APRÈS »

par André GRABAR

J. B. WARD-PERKINS, *Memoria, Martyr's Tomb and Martyr's Church* (*The Journal of Theological Studies*, XVII, 1, 1966, pp. 20-38).

Cette recension se distingue de toutes les autres qu'il m'est arrivé de signer et de publier dans les *Cahiers Archéologiques* et ailleurs, en ce sens qu'elle a un caractère polémique. Il s'agit d'une réponse à l'article cité ci-dessus qui correspond à un discours prononcé par son auteur en séance d'ouverture du Septième Congrès international d'archéologie paléochrétienne, tenu à Trèves, en Septembre 1965. Selon les propres paroles de Ward-Perkins, ce discours avait pour objet de mettre en cause les conclusions de mon ouvrage *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique* (Paris, 1943 et 1946), et il réunit effectivement un certain nombre de critiques qui concernent plusieurs points importants des thèses que j'avais essayé de défendre dans ce livre.

J'aurais pu évidemment ne pas répondre à ces critiques, comme je l'ai fait dans des cas analogues, à propos d'autres de mes recherches. Mais il s'agissait de critiques faites sur un ton désobligeant et qui portaient sur des points qui ne m'avaient pas paru assez importants scientifiquement, pour justifier une polémique. Tandis que l'article de Ward-Perkins est rédigé conformément aux usages académiques habituels, et les critiques qu'on y trouve portent sur des problèmes essentiels de l'histoire de l'art paléochrétien. Je me sens ainsi justifié en soumettant aux lecteurs des *Cahiers Archéologiques* ma façon de les envisager aujourd'hui, compte tenu des critiques de Ward-Perkins. L'article qui les contient commence d'ailleurs par une déclaration sur l'importance scientifique du *Martyrium*, et l'influence qu'il a exercée depuis sa parution, en 1946, et ces paroles me confirment dans mon intention de répondre, ne fusse que pour faire savoir aux lecteurs possibles du *Martyrium*, si l'auteur de cet ouvrage s'en tient toujours à ses conclusions d'autrefois ou si sa position actuelle est différente. A ce propos, je tiens à faire observer, en passant, que, tout en me sentant très honoré par le fait que les organisateurs d'un Congrès international aient jugé utile de réserver à la critique du premier volume d'un de mes ouvrages une partie de la séance d'ouverture, j'aurais trouvé plus normal qu'on m'ait prévenu de ce projet (on sait avec quel soin sont toujours préparées les séances plénières des congrès internationaux, et celle d'ouverture surtout). Or, cela n'avait pas été fait, et absent de Trèves, c'est par des amis qui en revenaient, tous choqués par le peu d'élégance du procédé, que j'ai eu connaissance du discours de Ward-Perkins. M. Ward-Perkins ne m'a écrit à ce sujet que huit mois plus tard, en m'envoyant un tirage à part (curieusement incomplet : il y manque la première page) de son article.

En tête de ce compte rendu j'ai inscrit le titre d'un célèbre roman de Dumas, pour faire allusion à la surprise que j'ai éprouvée en voyant un archéologue qui, à plusieurs occasions avait manifesté son adhésion aux thèses du *Martyrium*, en contester la portée scientifique, vingt ans après la publication de cet ouvrage, et éprouver le besoin de rendre publique, et avec éclat, son revirement. Car je ne trouve vraiment pas que des découvertes ou des travaux d'érudition qui se placent entre nous et la date de parution du *Martyrium* puissent justifier cette démarche. Du moins, on n'en trouve pas d'échos, dans l'article recensé, et j'ajouterai à ce propos : si les vingt ans qui nous séparent du *Martyrium* n'ont pas manqué d'enrichir notre information sur l'architecture chrétienne de l'Antiquité, celui qui voudrait en tirer des arguments contre les thèses du *Martyrium* devrait envisager plutôt les problèmes de l'archi-

teure des V^e et VI^e siècles, et non pas ceux de l'époque des débuts, qui seuls ont attiré l'attention de Ward-Perkins, dans son article. Autrement dit, les critiques auxquelles je voudrais répondre ci-dessous auraient pu tout aussi bien être formulées en 1946. Mais cela ne change rien au contenu de ces critiques, que l'auteur du *Martyrium* se croit tenu à examiner attentivement, que ce soit pour les accepter ou pour les refuser.

Les remarques critiques de Ward-Perkins sont de deux genres différents : d'une part, des contestations relatives à des faits concrets, et d'autre part, des désaccords sur des vues générales. Je commence par les premières, dont voici les plus importantes : 1) Pages 24-25. Depuis le III^e siècle, les édifices funéraires ont une forme plus ou moins fonctionnelle spécifique. En particulier, l'architecture funéraire présente une variété infinie de formes, et c'est pourquoi la ressemblance des *martyria* et de certains mausolées païens ne signifie pas que l'architecture des premiers dérive de celle des autres. Cependant, p. 25, Ward-Perkins admet que tous les sept types de *martyria* relevés par mes soins répondaient à des types de mausolées (voir infra au sujet des quatre autres types). — 2) Pages 27-28. C'est avec une fermeté singulière que Ward-Perkins exclut toute parenté possible (*I would exclude absolutely*) entre les *heroon* (celui de Kalydon et trois autres) et les *martyria*. En dehors du culte impérial, le *heroon* hellénistique (avec local réservé au culte public) serait mort et oublié, à l'époque romaine : *both the term and its implications can only confuse us in our search for the sources of the Christian martyrium*. C'est là une prise de position qui est d'une portée particulière, pour l'ensemble du sujet étudié, et nous y reviendrons à propos des idées générales. — 3) Pages 29 et 30. L'édifice en triconque à souvent servi de mausolée, pour des chrétiens, tandis que les exemples païens sont très rares. Ward-Perkins ne croit donc pouvoir faire dériver les triconques funéraires chrétiens de mausolées païens du même type. Conclusion analogue au sujet des mausolées chrétiens en rotonde et polygone. Ceux-ci ne feraient qu'imiter les rotondes des mausolées impériaux, seuls mausolées païens de cette forme. Il s'agirait en fait d'un *specialized and restricted field*, dont *Martyrium* aurait exagéré l'importance en citant les dessins des architectes de la Renaissance, peu sûrs ; Ward-Perkins, p. 30, nous le reproche en exagérant à son tour : *so much of Grabar's demonstrations ultimately rests* sur les plans de Montano (et de renvoyer à un récent travail... sur Piero Ligorio qui montrerait les imperfections des plans de cette autre architecture de la Renaissance). — 4) Pages 30-31. On en arrive au dernier type de mon classement des *martyria* dérivés des mausolées, le type en croix libre ou inscrite. Ward-Perkins reconnaît après moi que certains mausolées païens adoptent déjà cette forme, mais étant donné que cette forme ne pouvait avoir été obtenue alors (par les païens) que pour des raisons pratiques, il décide : il n'y a que la religion chrétienne qui a pu arrêter comme type d'édifice le *martyrium* en croix (à cause de la symbolique).

L'examen de tous ces édifices amène Ward-Perkins à cette conclusion : Grabar a inutilement simplifié les choses en admettant pour tous les *martyria* une seule et même source, le mausolée païen. En fait, il n'y a que trois sur sept types de *martyria* qui en dérivent. L'architecture funéraire païenne n'a été que l'une des sources de l'architecture des *martyria*.

Avant de passer à la partie constructive de l'article de Ward-Perkins et aux vues générales qu'il formule, voici nos réponses aux remarques de la première série (résumée ci-dessus). Il suffira d'ailleurs que nous formulions deux réponses : l'une concernera les édifices en triconque, en rotonde et en croix, que Ward-Perkins refuse de classer parmi les descendants des mausolées païens, et l'autre, la filiation *heroon-martyrium* que Ward-Perkins rejette avec beaucoup de conviction.

Ward-Perkins refuse de faire remonter aux mausolées païens les *martyria* chrétiens en triconque, parce que le nombre de triconques funéraires païennes attestées par les monuments et les textes est très réduit. Ward-Perkins n'en cite que deux, qu'il emprunte à *Martyrium*. Il pourrait en relever un troisième, à Palmyre (deux triconques dans un hypogée païen), et un autre encore, parmi les mausolées découverts récemment par les fouilleurs turcs à Sidé, en Pamphylie (il n'est pas sûr cependant que la dernière de ces triconques soit païenne). Ajoutons la triconque au Mont-Nebo, sur l'emplacement du tombeau de Moïse. Cette triconque, antérieure aux aménagements chrétiens, devrait être juive, et comparable à ces petits mausolées hellénistiques des prophètes qui se dressent encore près de Jérusalem. Enfin, on devrait se rappeler que les édifices en triconque et ceux en croix libre (où la quatrième branche est remplacée par une entrée), se rapprochent étroitement (sur ces mausolées en croix païens, v. infra). Bref, et en tenant compte aussi de la fréquence des triconques funéraires chrétiennes (qui ne sont pas toujours des *martyria*, loin de là), on aurait mauvaise grâce de refuser la filiation : triconque funéraire païenne — triconque funéraire chrétienne (y compris les *martyria* de ce type) : quel est le type d'édifices antiques, pour lequel nous disposerions de beaucoup d'exemples ?

C'est d'un autre argument dont Ward-Perkins se sert pour refuser la même filiation du mausolée païen au mausolée et *martyrium* chrétien, lorsqu'il s'agit de rotondes ou de polygones. Cette fois ce n'est plus le petit nombre d'exemples conservés (exemples aussi peu nombreux, pour l'époque envisagée) qui arrête Ward-Perkins, mais le fait que les édifices de ce genre n'auraient été réservés, côté païen (du moins à l'époque envisagée), qu'aux sépultures des empereurs. Les *martyria* chrétiens qui affectaient cette forme ne seraient donc pas des dérivés des mausolées païens, mais des imitations des rotondes et polygones de culte chrétien dues à l'initiative de Constantin, et que celui-ci aurait construit sur le modèle des mausolées impériaux (Saint-Sépulcre, Bethléem). Quant aux *martyria* en croix, c'est le même refus de la filiation proposée dans *Martyrium* (mausolées païens — mausolées et *martyria* chrétiens), mais pour une autre raison encore : les édifices cruciformes des chrétiens l'étaient volontairement, en vertu de la symbolique de la croix, tandis que les mausolées païens, même lorsqu'ils adoptaient le même plan cruciforme, ne le devaient qu'à des considérations extérieures et fortuites : autrement dit, cette ressemblance, voire cette identité des plans cruciformes, était comme nulle et non advenue, et pour cette raison ne devrait pas être prise en considération. Je répondrais, à propos des mausolées en rotonde que leur usage n'était nullement limité aux monuments impériaux, genre Split, Salonique, Sainte-Constance à Rome, puisqu'on en trouve (en dehors des *heroon* hellénistiques), toujours au IV^e siècle, deux modestes exemples dans la nécropole de Bagawat, dans la Grande Oasis d'Égypte (rotonde et polygone précédés d'une pièce qui a dû servir au culte), et un troisième exemple du II^e-III^e siècle, sous forme d'image peinte du tombeau d'Agamemnon, sur une peinture funéraire à Tuna-Héliopolis (Égypte) : le mausolée de cette fresque est une grande rotonde à toit pointu. Qu'on se souvienne aussi de cette imitation souterraine d'une rotonde funéraire qui a été découverte, à côté d'autres, dans l'hypogée romain du IV^e siècle connu sous le nom de Nouvelle Catacombe de la via Latina. Dans tous ces cas, antérieurs ou postérieurs aux rotondes impériales des Tétrarques, absolument rien ne nous invite à supposer une imitation des mausolées impériaux. La rotonde a été un type d'édifice funéraire au même titre que les autres, et même l'un de ceux dont les antécédents hellénistiques peuvent être observés. Aussi, contrairement à ce que nous reproche Ward-Perkins, les dessins de Montano et d'autres architectes de la Renaissance, que nous avons reproduits et qui représentent des mausolées en rotonde, ne font que compléter les témoignages de monuments et ne constituent jamais chez nous des témoignages de base (sur lesquels *ultimately* reposerait ma démonstration), mais seulement des attestations supplémentaires. D'ailleurs, à quelques exceptions près (celle qui peut surprendre concerne les dessins d'édifices romains en croix inscrite, par divers architectes de la Renaissance ; je les ai reproduits, frappé par la ressemblance de ces plans avec ceux des églises transcaucasiennes, que les Italiens du XVI^e siècle ne pouvaient pas connaître ; cette ressemblance m'a semblé comme une espèce de garantie de l'authenticité des édifices romains en question), nous n'avons reproduit que des dessins du XVI^e siècle qui sont accompagnés d'une indication précise de leur emplacement topographique (et nous n'avons retenu, comme témoignage, que les plans, et même, pour les plans, uniquement les grandes lignes de ceux-ci).

Enfin, voici le cas des édifices cruciformes : une ressemblance formelle ne suffit pas pour établir une filiation, mais lorsqu'il s'agit simultanément de la même forme (en croix) et de la même fonction (funéraire), dans deux séries de monuments qui voisinent dans le temps et l'espace, rien n'est plus légitime que de supposer qu'ils appartiennent à la même famille (la symbolique nouvelle d'un plan traditionnel n'a pu être mise en valeur que par les usagers chrétiens de la deuxième ou troisième génération). C'est en vertu d'un processus analogue que la basilique a été adoptée en bloc par les juifs, les chrétiens, les musulmans, le lien génétiques entre toutes ces salles de culte n'étant pas mis en doute par la différence des religions qui s'en étaient servi et des interprétations symboliques que les fidèles de chacune d'elles ont pu lui donner. Enfin, je ne vois pas davantage pourquoi on devrait s'interdire des rapprochements privilégiés entre édifices de même forme et de même fonction (comme les triconques, ou les rotondes), tout en sachant qu'il existait des édifices de la même forme mais de fonction différente, ou de même fonction mais de forme distincte. Il existe bien des rotondes-nymphees ou des triconques-salles à manger, mais cela n'exclut nullement la présence d'une tradition de mausolées qui, aussi traditionnellement que les nymphees ou les salles à manger, recouraient au plan en rotonde ou en triconque. Il faudrait réétudier le problème de la fonction des triconques, en architecture d'époque romaine, en se rappelant de la « permanente valeur religieuse des *triclinia* », jusqu'en pleine époque impériale (Ch. Picard, dans *Comptes Rendus de l'Acad. d'Inscriptions et Belles-Lettres*, 1944, p. 156). On peut se demander notamment si les triconques funéraires n'étaient pas à rapprocher des triconques-salles à manger, en rapport avec les agapes funéraires qui se tenaient auprès du tombeau. On se souvient que

la courette ou salle où l'on se réunissait au III^e siècle, pour des repas semblables auprès des corps des apôtres Pierre et Paul, sous San Sebastiano sur la via Appia, était appelée « triclina ». Sur les murs de ce qui en reste, on voit encore de nombreuses images de repas funéraires.

Nous nous sommes expliqués, dans l'Introduction au *Martyrium* sur les procédés des praticiens de la fin de l'Antiquité, savants et habiles, qui étaient en mesure de réaliser des constructions les plus diverses, mais qui recouraient aussi, facilement, à ce qu'on peut appeler la méthode sélective, qui consiste à faire tel choix dans la masse des formes possibles et à réserver ensuite les formes issues de ce choix à des architectures d'une fonction déterminée. On était encore loin de ce qu'on verra après le VII^e siècle, à savoir une tendance à « hypostasier » les formes convenues, c'est-à-dire à les rendre fixes et obligatoires. Mais le procédé de la sélection apparaît bien plus tôt (cf. en peinture la figure de l'homme qui, après avoir servi à égarer n'importe quel chrétien défunt en prière, a fini par être réservé au portrait du saint et plus spécialement du martyr), et l'archéologue ne fait qu'obéir à ses sources lorsqu'il établit des connexions en rapprochant ceux des monuments d'une série plus riche qui avaient précédemment servi à remplir les mêmes fonctions. Tout compte fait, on en arrive ainsi à la conviction — et ce qui concerne les critiques de Ward-Perkins, relatives à certains types de *martyria* —, que ces édifices ne devaient pas être considérés séparément, et que, à cet égard, il n'y avait aucune raison de ne pas maintenir la filiation générale proposée par *Martyrium*. Sur ce point, les monuments qui ont pu être ajoutés à ceux que nous avons cités dans *Martyrium*, nous ont plutôt aidé à raffermir nos positions.

Bien plus important, cependant, est l'objection qui concerne le principe même de la filiation *heroon-martyrium*. Ce n'est pas la première fois que nous nous heurtons à un refus d'accepter l'idée d'un lien génétique quelconque entre le culte du héros et celui du martyr chrétien. Ce qui a été considéré comme une évidence par Lucius et par Pfister, et l'est encore par le Dictionnaire de Pauly-Wissowa, et ce que, conduits par les monuments et les sources, nous avons pu soutenir dans *Martyrium*, avait été combattu par les Bollandistes, les Pères H. Delehaye (avant *Martyrium*) et B. de Gaiffier (M. Klauser s'était également prononcé contre une filiation *heroon-église* des martyrs, mais ce qu'il récusait en fait c'était la théorie d'E. Dyggve qui proposait de faire dériver du *martyrium* en abside isolée la basilique chrétienne courante; théorie qui est certainement fautive), et il s'agit peut-être d'une opinion suggérée par des considérations confessionnelles, que nous n'avons pas à discuter ici, tout en regrettant qu'on n'a pas pu ranger dans la catégorie des *interpretationes christianae* un usage antique qui, sous l'Empire, avait certainement perdu de sa virulence. On voit mal d'ailleurs pourquoi l'idée du *heroon* pouvait être acceptable, pour Constantin et d'autres empereurs chrétiens, et non pas pour les chrétiens ordinaires et les martyrs, les uns et les autres étant membres de la même Église. Bien des faits en tout cas s'opposent à ce que déclare Ward-Perkins, à savoir que l'usage du *heroon* avait cessé d'exister, à l'époque impériale. Rappelons à ce sujet le fameux « Testament de Langres » (Dessau n° 8379; CIL, XIII, n° 5708), qui est du II^e siècle de notre ère, et qui évoque une (*cella*) *memoriae* (= *heroon*). Les archéologues nous ont fait connaître, d'autre part, une série d'édifices d'époque impériale qui sont des descendants des *heroa* funéraires, et que les inscriptions désignent par ce terme (*to heroon*). Citons notamment les trois exemples du II^e siècle de notre ère relevés à Thermessos en Pisidie: R. Heberdey et W. Wilberg (*Jahreshefte des öster. arch. Inst.*, II, 1900, pp. 180, 187, 205-206). Rappelons aussi que les récentes fouilles turques à Sidé en Pamphylie ont amené la découverte d'un mausolée en triconque (v. *supra*, p. 240) et surtout celle d'un *heroon* du II^e siècle de notre ère, en forme de temple grec, qui par ses dimensions et les aménagements de son « peribolos » témoigne d'un culte héroïque florissant, en pleine possession des moyens architecturaux traditionnels. Loin d'être mort, comme le voudrait Ward-Perkins, le *heroon* continue sa carrière, et ce qui lui arrive (et ce qui facilita des emprunts que lui firent les chrétiens: cf. *Martyrium*, p. 31 et suiv.) c'est de voir une extension singulière de la héroïsation des défunts et par conséquent le rapprochement entre *heroon* et mausolée ordinaire. C'est cela qui explique le maintien des formes architecturales et simultanément du terme de *heroon*, dans le cas de certains mausolées impériaux, comme celui de Constantin, à Constantinople. Par extension, l'église des Saints-Apôtres à laquelle était rattachée la rotonde du mausolée impérial, a été également appelée *heroon*, et cela jusqu'au Moyen Âge. On devrait se rappeler aussi que, dans la capitale byzantine, au Moyen Âge, on avait l'habitude d'appeler « apostoleia » ou « propheteia » les églises dédiées à des apôtres ou à des prophètes: c'étaient manifestement des termes qui, tout comme le terme de « martyrium », étaient formés en partant du « heroon ». Il y a d'autres preuves qui mettent en évidence la même continuité de tradition qui, venant du *heroon*, avait été appliquée au *martyrium*. Dans *Martyrium*, pp. 340-341, et surtout dans *Dumbarton Oaks Papers*, V, 1950, 8-9, nous avons cité des textes hagiographiques relatifs au sanc-

tuair de Saint-Démétrios, à Salonique, et à l'aménagement de sa crypte, et il a résulté de cet examen que la crypte du grand martyr, avec son lit et le trône qui le flanquait, était conçue conformément à la tradition des *heroa* (y compris celui de Kalydon dont Ward-Perkins refuse d'écouter le témoignage). A Saint-Jean-Baptiste, à Sébaste en Palestine, nous avons relevé un autre cas d'aménagements (tombeau + trône) qui appartiennent à la même tradition (*Martyrium*, p. 341), et ces exemples nous prouvent que la tradition des *heroa* ne s'arrêtait pas à l'usage de certains aménagements architecturaux (Ward-Perkins oublie de mentionner quelques-unes des particularités des *martyria* anciens, que nous avons relevées dans *Martyrium*, par exemple l'entrée du côté sud, le voûtement), mais s'étendait aux usages du culte, les chrétiens ayant retenu dans le culte de certains martyrs des démarches cultuelles qui remontaient au culte des morts « héroïsés » (voir plus loin, sur l'utilité de ne pas se limiter à l'architecture, pour juger d'une tradition religieuse). Lorsque saint Augustin appliquait aux saints le terme de « héros », il entendait aussi peu à confondre les « héros » des religions païennes avec les saints chrétiens, que les fidèles qui, à Salonique ou à Sébaste, aménageaient des cryptes de *martyria* à la façon des *heroa*. Le terme verbal a été soumis à des glissements de sens dans la même mesure que ces « termes » architecturaux, et rien ne me semble mieux établi que de nombreux cas analogues, à l'époque paléochrétienne. Les images d'Orphée ou d'Amour et Psychée n'étonnent plus les pèlerins qui parcourent les catacombes, parce qu'on est habitué à leur présence; mais tout récemment encore, le R. P. Ferrua a bien accepté l'idée d'une image de Cléopâtre (c'est plus tard qu'on a émis des doutes sur cette identification) ou des scènes avec Hercule, dans la nouvelle catacombe de la via Latine; nombreux sont les spécialistes qui acceptent aussi l'hypothèse d'une interprétation chrétienne, du moins en Égypte, des images coptes d'Isis, d'Apollon, voire de Leda. Nous n'irons pas aussi loin, dans certains de ces cas, et à propos de quelques-unes de ces figurations insolites, nous nous contenterons d'enregistrer les données archéologiques. Mais en ce qui concerne les *martyria*, ces données nous semblent suffisantes pour continuer à admettre, en 1968 comme en 1946, que la filiation *heroon-martyrium* correspond à une réalité historique.

En parlant de cette filiation, nous dépassons la catégorie des remarques qui portent sur des points précis de la démonstration du *Martyrium* et nous entrons dans le domaine des problèmes généraux. Rien de plus fondamental, en effet, dans l'idée de l'auteur du *Martyrium*, que la filiation *heroon-martyrium*, et l'importance qu'il lui avait attribuée, dans cet ouvrage, dépasse largement les points relevés par Ward-Perkins. Car *Martyrium* ne devrait être jugé que dans son ensemble, qui concerne aussi bien l'iconographie que l'architecture, et tout autant la tradition de l'art funéraire que celle de l'art commémoratif. Je viens de répondre à des critiques qui concernent la tradition de l'architecture funéraire prise isolément, parce que Ward-Perkins ne parle que de celle-ci. Mais lorsqu'il me reproche de ramener toute l'architecture des *martyria* aux mausolées romains, il m'accuse de quelque chose qui est à l'opposé de ce que j'ai écrit (à condition évidemment de lire l'ouvrage dans son ensemble). Car ce qui caractérise sûrement *Martyrium* c'est qu'il embrasse simultanément — à tort ou à raison — les *martyria* à corps saints et les *memoriae* et autres édifices commémoratifs de lieux saints ou d'événements (qui n'ont aucun caractère funéraire). J'ai été amené à envisager côte à côte les deux catégories de ces édifices paléochrétiens précisément parce que, de toute évidence, une bonne partie des sanctuaires commémoratifs de ce temps ne présentaient aucun rapport avec les sépultures. Il suffit de citer des monuments aussi célèbres que l'église de la Nativité à Bethléem ou celle de l'Ascension au sommet du Mont des Oliviers, ainsi qu'une multitude d'autres *memoriae* de lieux saints en Palestine. Tous ces édifices de culte chrétien étaient bien commémoratifs, mais non plus funéraires. Or, puisqu'ils offraient des formes architecturales analogues à celles des *martyria* funéraires, il fallait bien admettre que ce n'est pas la fonction sépulcrale, mais la fonction commémorative, commune à tous ces monuments, qui devait expliquer cette parenté formelle. Or, cette tradition ne pouvait être que celle des *heroa* hellénistiques d'époque romaine, qui sont essentiellement des monuments triomphaux, et non pas funéraires. Le triomphe qu'ils servaient à proclamer pouvait certes être la victoire sur la mort de tel défunt, mais aussi la gloire d'un fondateur de cité, d'un bienfaiteur quelconque, ou le triomphe militaire, célébré sur le champ de bataille ou ailleurs. Les *memoriae* de Terre Sainte, qui sont commémoratives mais non funéraires, ont été présentées, dans *Martyrium*, comme des dérivées chrétiennes de ces *heroa* triomphaux, si indépendants de la fonction sépulcrale mais attachés à la fonction commémorative. Beaucoup de pages, dans *Martyrium*, sont consacrées à l'explication de cette catégorie de monuments et à ce qui les distingue des *martyria* funéraires, et je regrette que Ward-Perkins n'en a tenu aucun compte. D'où sa perplexité derrière laquelle on devine un reproche: comment prétendre expliquer le plan central du chevet de la Nativité de Bethléem, de l'Ascension de Jérusalem, de l'« Octogone » d'Antioche, qui présentent des formes de *martyria* et

n'ont manifestement aucun rapport avec des sépultures ? La tradition des *heroa*, particulièrement vivante dans la *pars orientalis* de l'Empire, écarte ces difficultés, et c'est ce qui a été dit dans *Martyrium* : ni l'architecture des innombrables et modestes *memoriae* des Lieux Saints, ni celle de la plupart des grandes fondations chrétiennes de Constantin, en Orient, ni les descendants de ces deux catégories de sanctuaires du IV^e siècle, en pays grecs et sémitiques, ne dérivent d'aucune façon de l'architecture funéraire (mais bien de celle des *heroa*), et c'est ce qui est longuement montré dans *Martyrium*. Rien n'est donc plus inattendu, parmi les critiques de Ward-Perkins, que celle qui prétend que *Martyrium* faisait remonter toute l'architecture commémorative chrétienne à une source unique, l'architecture des mausolées romains. Mais ce malentendu fait ressortir aussi l'importance de la tradition des *heroa* dans la formation de l'architecture commémorative chrétienne : en refusant d'admettre une filiation *heroon-martyrium*, Ward-Perkins prive nos études d'une direction de recherche précieuse et manifestement rentable, surtout pour l'histoire de l'architecture de l'Orient chrétien.

En me reprochant (à tort, v. *supra*) de faire dériver toute l'architecture commémorative d'une seule source (funéraire), Ward-Perkins suggère l'existence d'autres sources. Mais sans en préciser la nature, il tend (pp. 33-36) à définir sa propre manière d'imaginer les débuts de l'architecture chrétienne, et ses vues pourraient être résumées ainsi : l'avènement de cette architecture ne doit pas être considéré comme une simple étape dans l'histoire des arts de l'Antiquité, mais comme *something that was essentially new*. Cette nouveauté correspondait à la nouveauté de la religion chrétienne, et c'est à un certain nombre d'artistes anonymes du IV^e siècle qu'on doit la création de cette architecture nouvelle. Autrement dit, les origines de celle-ci sont à chercher dans un acte irrationnel, non précisé ni quant à sa nature ni quant à son contenu (en ce qui touche les créations originales). Mais peu explicite sur ce point, qui à mon avis était à établir avec le maximum de précision, Ward-Perkins ne manque pas d'indiquer les personnes qui, selon lui, étaient les auteurs de ce « nouveau » (non précisé) : ce sont les savants architectes qui avaient réalisé les fondations chrétiennes de Constantin. Ces créateurs d'un art « révolutionnaire », croit-il savoir, ont pu quelquefois tenir compte de traditions établies (par exemple, de l'architecture funéraire, pour le Saint-Sépulcre), mais, attentifs aux matériaux disponibles ou aux problèmes de la main-d'œuvre, ils pouvaient ne pas être préoccupés par des considérations « idéologiques ». Ward-Perkins veut dire : ne pas tenir compte des traditions païennes qui liaient les formes de l'édifice à sa fonction. Mais cette supposition, invérifiable, et certainement contredite par les faits, du moins pour l'histoire de la basilique, celles de Constantin étant largement tributaires des basiliques non chrétiennes. Et aussi comment imaginer que ces architectes aient pu être indifférents aux problèmes idéologiques qui inspirèrent l'art de leurs prédécesseurs, puisqu'ils avaient été chargés de le remplacer par un autre, au nom d'une religion nouvelle, c'est-à-dire précisément d'une « idéologie » ?

Ward-Perkins admet, d'ailleurs, que l'architecture constantinienne nous est très peu connue, presque tous ses monuments étant détruits. Mais on disposerait de beaucoup de *glimpses* indirectes, et pour en donner une idée à ses lecteurs, Ward-Perkins cite le cas de la célèbre église des Saints-Apôtres de Constantinople, détruite au XV^e siècle, qu'un article de R. Krautheimer permettrait de reconstituer (le sanctuaire constantinien et ses états successifs postérieurs). Mais l'exemple est mal choisi, car ce fameux sanctuaire résiste à toutes les tentatives de la reconstituer, à travers un petit nombre de textes insuffisants : on admire la brillante cascade d'hypothèses qu'on en a tirée, mais on se sent incapable de s'en servir, pour fixer les traits d'un de ces édifices constantiniens supposés révolutionnaires.

Tout compte fait, il faut bien reconnaître que l'article de Ward-Perkins ne nous propose aucune information archéologiquement valable qui justifierait sa conviction quant à la nouveauté de l'architecture chrétienne des fondations constantiniennes et à l'indépendance de celle-ci par rapport à la tradition. Il le fera peut-être ailleurs, tandis que dans le présent article, il me semble avoir voulu proclamer surtout son attachement à l'idée de l'importance de l'action d'hommes exceptionnels, tels Constantin et ses architectes, dans l'œuvre créatrice quelle qu'elle soit (ici, en matière d'architecture), et aussi à l'idée que la victoire d'une idée (religion chrétienne) trouve normalement un écho dans des réalisations matérielles contemporaines. Ce sont des idées *a priori* dont l'historien se sert toujours avec beaucoup de circonspection et plus particulièrement dans le cas de l'architecture paléochrétienne. Personnellement je m'en tiens plutôt à la formule « l'art chrétien est né vieux » qu'il m'est arrivé d'écrire à propos de l'art chrétien de l'Antiquité, et cela signifie que j'y reconnais toujours la part considérable de traditions qu'il a maintenues, lorsqu'il s'était formé et a graduellement élargi son champ d'action, avant, pendant et après la règne de Constantin.

A. GRABAR.

Wladimir DORIGO, *Pittura tardo romana*. Milan, éd. Feltrinelli, 1965, in-4°, 358 pp., 222 fig. et XVI pl. en couleur.

Cet ouvrage massif est bien imprimé et abondamment illustré. Comme souvent, les reproductions en noir sur blanc sont correctes, tandis que celles en couleurs sont très inégales. Une fois de plus on se demande si on ne devrait céder à la mode des reproductions en couleurs que lorsqu'on dispose de moyens techniques nécessaires, pour les rendre parfaites. Autre remarque au sujet de l'illustration : rien n'est moins satisfaisant que la manière de l'introduire dans le volume adoptée par l'éditeur de ce livre, à savoir par groupes de huit, dix ou douze feuillets d'images intercalés dans le texte à des intervalles variables. Le lecteur ne sait jamais si la figure qu'il cherche précède ou suit le texte qu'il est en train de lire, et lorsqu'il l'a trouvée, il constate que l'image en question voisine avec des pages de texte qui ne la concernent nullement. Ce système ne sert donc pas à rapprocher du texte l'illustration correspondante, et il faut lui préférer le groupement de l'ensemble des images à la fin du volume : on sait alors où la trouver et l'ordre des figures permet de prévoir la place respective de chaque image.

Personnellement je ne connais aucune autre publication signée par l'auteur de ce livre qui semble ainsi commencer son activité d'historien de l'art antique par un gros ouvrage de synthèse. Tandis que celui-ci porte le millésime 1966, la préface de Sergio Bettini est datée de 1961, sans que cet écart chronologique soit expliqué. On devra en déduire sans doute que le texte de M. Dorigo remonte à 1960 environ, c'est-à-dire qu'il est vieux de sept ou huit ans, pendant lesquels — sauf erreur de ma part — on n'a pas enregistré d'autres travaux du même auteur. Nous supposons donc qu'il est au début de sa carrière et nous attribuons à son inexpérience certaines imperfections majeures, mais plus ou moins extérieures de son texte. Il y a tout d'abord une incohérence essentielle : le titre fait prévoir une étude sur l'art de la fin de l'époque romaine ; or, il s'agit en fait d'un traité qui concerne la peinture de toute la période impériale, le chapitre de loin le plus long de l'ouvrage étant consacré aux œuvres des deux premiers siècles de notre ère. L'inexpérience de l'auteur expliquerait aussi le découpage de son texte en beaucoup de chapitres, de longueur très inégales, qui tantôt sont mis sous le signe d'un grand problème (chap. 111) et tantôt — le plus souvent — sont consacrés à un petit groupe de monuments, quelquefois secondaires. La façon de constituer ces groupes est assez arbitraire (il s'agit généralement de groupements topographiques, mais aussi chronologiques, l'ordre dans lequel ils se suivent étant chronologique dans l'ensemble). Mais si pour l'auteur l'ordre des chapitres signifie sûrement quelque chose, cette logique interne ne s'impose pas au lecteur, surtout pour la série des objets consacrés aux peintures du IV^e siècle.

Beaucoup plus grave, à mon avis, est l'insuccès de ce qui, selon l'auteur, devrait ressortir surtout de son étude, à savoir que l'art qu'il analyse est l'expression de la civilisation du milieu social qui l'a fait naître. Dans son Introduction, et dans la Préface de Sergio Bettini, on nous rappelle avec insistance (des termes allemands à l'appui), que l'art est le reflet d'une *Weltanschauung* (manière d'envisager le monde) donnée, et que, en outre, il est le fruit d'un *Kunstwollen* (volonté de création artistique), qui précède la création elle-même. Quelle que soit la valeur de ces définitions de l'art et du rôle de son historien (nous y revenons plus bas), M. Dorigo n'a pas su faire la démonstration de ce que la Préface et l'Introduction annonçaient, à savoir de la façon dont de génération en génération la peinture romaine reflétait les étapes de l'histoire de la civilisation de son temps. Ce qu'on y trouve, c'est une série d'analyses par un critique sensible aux valeurs propres à l'art pictural, d'un grand nombre de peintures murales et de mosaïques d'époque impériale, du I^{er} au V^e siècle. Pour faire comme l'auteur qui recourt aux termes allemands, disons : son livre appartient au genre qu'on pourrait définir comme une *Kunstgeschichte*, en voulant insister de cette façon sur une caractéristique majeure de ce travail, à savoir l'analyse du style et des procédés des œuvres envisagées. C'est ce qui explique la difficulté que l'auteur a eu d'intégrer plus intimement ces œuvres dans l'histoire quelle qu'elle soit, y compris l'histoire des idées de l'époque. Il n'en est question, au fond, que dans les deux textes d'Introduction et dans la Conclusion (avec le chapitre 15 qui la précède), c'est-à-dire dans ce qui forme le cadre du livre, mais pratiquement pas dans ce qui constitue le corps de celui-ci. Ce n'est certes pas à quoi on s'attend, après avoir appris par MM. Bettini et Dorigo qu'ils voudraient rester dans le sillon de ce qu'ils appellent « la grande école viennoise » d'histoire de l'art, celle de A. Riegl, Wickhoff, von Schlosier et Dvořák, qui tenaient tous à la mise en valeur des rapports de l'art avec l'ambiance historique.

Tous ces auteurs, qui écrivaient au début de ce siècle et dont le mérite fut grand, à leur époque,

n. 27 (fig. 47-48, pl. XXXVIII-XXXIX), rappellent ceux des dalles de San Lorenzo (n. 63-64, fig. 97-98, pl. LXXXVI-LXXXVII), postérieurs, croyons-nous à l'an 1000, alors que nous reportons à la fin du siècle le lion et la lionne (n. 60, fig. 92, pl. LXXII), comme les rinceaux (n. 61, pl. LXXIII).

M^{me} Dufour-Bozzo a elle-même rapproché ces chapiteaux de San Tommaso de ceux de la galerie supérieure de la cathédrale de Bitonto, de même forme, décorés, eux aussi de jeux de palmettes et de feuillages variés, mais bien plus évolués et tardifs, car ils sont de la fin du XII^e siècle.

Elle a aussi rapproché le n. 31 (fig. 54-56, pl. XLV-XLVI), d'un chapiteau du cloître de Sainte-Sophie de Bénévent, de la deuxième moitié du XII^e siècle. Sur d'autres chapiteaux de ce cloître, on retrouve les oiseaux qui décorent les petits côtés des n. 14, 33, 34 (fig. 19, 20, 55-60, pl. XVI-XVIII et L) de San Tommaso de Gênes.

Les chapiteaux de l'église inférieure de Saint-Martin du Canigou, consacrée en 1010, sont plus simples que le chapiteau n. 32 (fig. 57-58, pl. XLVIII-XLIX), de San Tommaso, mais présentent le même traitement large et très méplat des feuillages, ceints d'une bordure (fig. 1).

Les feuillages du linteau de Saint-Genis-des-Fontaines (1022) et surtout les palmettes qui entourent la fenêtre de Saint-André de Sorède (1050) (fig. 3) et celle d'Arles-sur-Tech (1046 au plus tôt)¹⁰, rappellent les chapiteaux de San Tommaso aux beaux enroulements de feuillages à la fois pleins de vie et de liberté, liberté toute occidentale (n. 12-17, pl. XI-XV, aussi n. 24, pl. XXXII-XXXIII).

Les entrelacs qui s'adaptent à la forme trapézoïdale des chapiteaux, n'ont plus rien de carolingien : on trouve des entrelacs adaptés à la forme des chapiteaux de Carennac¹¹, de Brantôme¹², etc...

Nous avons signalé, à propos de plaques de chancel couvertes d'entrelacs de la cathédrale de Clermont du milieu du X^e siècle, plusieurs plaques plus tardives : certaines dans ce style macaroni des chapiteaux de San Tommaso (n. 29-30, fig. 51, 52, 53, pl. XLII, XLIII, XLIV), qui substitue la pire fantaisie du sculpteur à la géométrie précise d'antan, ainsi une plaque de chancel de Royat, après 1095, et des métopes de la cathédrale de Rodez conservées au musée Fenaille. Le chapiteau n. 25 (fig. 41-44, pl. XXXIV-XXXV), mélange entrelacs et rinceaux feuillus, ce qui est caractéristique du XI^e siècle¹³.

Les fragments du *ciborium* de San Stefano de Gênes (n. 50-53, fig. 82-85, pl. LXIII-LXVI), sont datés du XI^e siècle par analogie avec le *ciborium* du proconsul Grégorius au musée archéologique de Zara. Des monstres romans, lions à tête d'oiseaux, oiseaux à queues de serpents, ont remplacé les animaux stylisés mais reconnaissables des VIII^e et IX^e siècles. M^{me} Dufour-Bozzo les rapproche à juste titre de la frise encadrée de rinceaux de San Lorenzo de Gênes (n. 62, fig. 94, 95, 96, pl. LXXIV, LXXV). Cet art de mobilier d'église se continue aussi tardivement en France ainsi à la tribune de marbre de Serrabonne, de la fin du XII^e siècle¹⁴.

Le relief des cordages des chapiteaux de Santa Sabina de Gênes, conservés au musée Sant'Agostino (n. 56-57, fig. 88-89, pl. LXIX-LXX), enserrant dans le second cas trois fleurs de lis, suggère davantage le XII^e siècle, proposé par M. Panazza, que la fin du XI^e siècle, ainsi que les feuillages du chapiteau n. 54 (fig. 86, pl. LXVII). Le montant du portail de San Lorenzo de Gênes (n. 65, fig. 99, pl. LXXVIII), montre l'art roman daté des environs de 1100, en possession de tous ses moyens, ayant vraiment défini un style. L'aigle de la frise (n. 72, fig. 94 et 96) est peut-être de la même main que les aigles du portail (n. 65 et 67, fig. 99, 101 et 102, pl. LXXVIII, LXXX, LXXXI). Le lion de marbre blanc (n. 66, p. 101, pl. LXXIX), rappelle étrangement une métope de la tour Charlemagne à Saint-Martin de Tours qui doit être contemporaine¹⁵.

La dalle représentant Daniel dans la fosse aux lions du musée Sant'Agostino (n. 68, fig. 103, pl. LXXXII) et le chapiteau avec un personnage grossièrement équarri de Sant'Andrea de Gênes, au musée Saint-Augustin (n. 69, fig. 104, pl. LXXXIII), contemporains, appartiennent à un courant beaucoup plus archaïsant, qui se continuera encore longtemps.

10. *L'art roman en Roussillon*, dans *Le Point*, mars 1947, pp. 48-60.

11. E. LEFÈVRE-PONTALIS, *Carennac*, dans le *Congrès archéologique de Limoges*, 1921, pp. 421-422.

12. GISCHIA et MAZENOD, *Les arts primitifs français*, Paris, 1939, n° 83, p. 108. Le chapiteau du Musée civique de Spolète, daté du IX^e siècle par J. SERRA, *op. cit.*, n° 112, p. 80 et pl. XLV a, nous paraît postérieur pour les mêmes raisons.

13. MAY VIEILLARD-TROIEKOUROFF, *La cathédrale de Clermont du Ve au XIII^e siècle*, dans les *Cahiers archéologiques*, t. XI, 1960, p. 230, n. 1, et p. 233, fig. 36 et 39; aussi fig. 34, pour le mélange entrelacs et rinceaux.

14. *L'art roman en Roussillon*, dans *Le Point*, mars 1947, pp. 18-19.

15. BERNARD VITRY, *La tour Charlemagne*, dans *Les monuments historiques de la France*, 1967 (2), p. 13, fig. 15 et 22.



FIG. 1. — Saint-Martin du Canigou (Pyrénées-Orientales), nef inférieure.



FIG. 2. — Kiev, Sainte-Sophie, Sarcophage d'un prince de Kiev (XI^e siècle).

TABLE DES MATIÈRES

du volume XVIII

Mary LARRIEU, <i>Découverte à Lectoure d'un nouveau sarcophage sculpté de l'école d'Aquitaine</i>	1
Paola PARISET, <i>Un monumento della pittura paleocristiana a Napoli: L'Affresco di S. Gennaro extra Moenia</i>	13
Øystein HJORT, <i>L'oiseau dans la cage: exemples médiévaux à Rome</i>	21
Nicole THIERRY, <i>Un décor pré-iconoclaste de Cappadoce: Aşikeli Ağa kilisesi</i>	33
Felix KREUSCH, <i>Im Louvre wiedergefundene Kapitelle und Bronzbasen Aus der Pfalzkirche Karls des Grossen zu Aachen</i>	71
Christopher WALTER, <i>Les dessins carolingiens dans un manuscrit de Verceil</i>	99
André GRABAR, <i>A propos de la date des fresques de Castelseprio</i>	108
S. DER NERSESSIAN, <i>Copies de Peintures byzantines dans un carnet arménien de « Modèles »</i>	111
Stéphane A. PAPADOPOULOS, <i>Essai d'interprétation du thème iconographique de la paternité dans l'Art byzantin</i>	121
Semavi EYICE, <i>La ruine byzantine dite « Üçayak » près de Kırşehir en Anatolie centrale</i>	137
H. STERN, <i>La pavement de la basilique de Pomposa</i>	157
J. LAUFFRAY, <i>L'Abbatiale de Saint-Sever-sur-l'Adour. Nouvelle campagne de fouille dans l'abside principale</i>	171
Tania VELMANS, <i>Deux églises byzantines du début du XIV^e siècle en Eubée</i>	191
MÉLANGES :	
Nicole THIERRY, <i>La mosaïque de Dyrrachium</i>	227
Jean LAFOND, <i>Découverte de vitraux historiés du Moyen Age à Constantinople</i>	231
ÉTUDES CRITIQUES :	
André GRABAR, <i>Martyrium ou « Vingt ans après »</i>	239
André GRABAR, Tania VELMANS, May VIEILLARD-TROIEKOUROFF, M. GARIDIS, <i>Etudes critiques</i>	245